

Tartu Ülikool
Kirjanduse ja rahvaluule osakond
Eesti ja võrdleva rahvaluule õppetool

Labaga kannel Setumaal 20. sajandi algul:
mängutraditsiooni ja pillilugude analüüs
Bakalaureusetöö

Katrin Valk
Juhendaja: Taive Särg, MA

SISUKORD	
SISSEJUHATUS	4
1. ÜLEVAADE ETNOMUSIKOLOOGIAS KASUTATAVATEST MEETODITEST.	
ANALÜÜSI ÜLDTEOREETILISI LÄHTEKOHTI	9
1.1 Etnomusikoloogia	9
1.2. Etnomusikoloogia suunad. Käesoleva tööga seotud meetodid	10
1.2.1. Muusika konteksti analüüs	11
1.2.2. Muusikaanalüüs	11
1.3. Vastandus eemiline-eetiline: vastuolu uurija ning kultuurikandja tunnetusviisi vahel ning selle ületamise võimalikkus	14
2. ÜLDISI ANDMEID SETUMAA JA SETUDE KOHTA – SOTSIAAL-AJALOO LINE TAUST JA KULTUURILINE KONTEKST, MUUSIKALINE KESKKOND 20. SAJANDI ALGUL	17
2.1. Üldised andmed. Sotsiaal-ajalooline taust	17
2.2. Kultuuriline üldpilt 20. sajandi algul	18
2.2.1. Hariduselu	18
2.2.2. Seltsitegevus	19
2.2.3. Kirik	19
2.3. Muusikaline keskkond	20
2.4. Kokkuvõtteks	21
3. ARMAS OTTO VÄISÄNEN SETU RAHVAMUUSIKA UURIJANA.	22
3.1. Rahvamuusika kogumine 20. sajandi algul Euroopas ja Eestis	22
3.2. A. O. Väisänen rahvamuusika kogujana	22
3.3. A. O. Väisäneni Setumaa-retked	23
4. LABAGA KANNEL – KOHT KANNELDE HULGAS, LEVIK JA AJALOO LINE KUJUNEMINE. LABAGA KANNEL SETUMAAL	25
4.1 Kannel. Väikekannel. Labaga kannel. Algupära ja levik	25
4.2. Labaga kannel Setumaal	29
4.2.1. Pilli ehitus	29
4.2.2. Mänguvõtted	30
4.2.3. Häälestus	31
4.2.4. Mängijad	32
4.2.5. Repertuaar	32
4.2.6. Mängimissituatsioonid, funktsioon	33
4.2.7. Kannelt puudutavad uskumused	34
4.3. Kokkuvõtteks	35
5. 1913. AASTAL SALVESTATUD SETU VÄIKEKANDLELUGUDE MUUSIKALINE ANALÜÜS	37
5.1. Uurimise alla tulevad mängijad ja nende repertuaar	37
5.2. Noodistused	38
5.3. Setu labaga kandle lugude helikõrguslik struktuur	39
5.3.1. Heliread	39
5.3.2. Kooskõlad	40

5.3.3. Astmete omavahelised funktsionaalses suhted	40
5.4. Ajaline korrastatus setu labaga kandle lugudes	41
5.4.1. Rütm.....	42
5.4.2.1. Vältused	42
5.4.2.2. Rütmiustrid	42
5.4.1. Meetrum.....	43
5.4.3. Setu labaga kandle lugude analüüs laadirütmi aspektist.....	44
5.4.3.1 Kuidas laadirütmi süvatasandi korduvaid funktsionaalseid tsükleid nimetada?	47
5.4.4 Vorm	47
5.5. Varieerimine setu labaga kandle lugudes	49
5.6. Kokkuvõtteks	50
KOKKUVÕTE	52
SUMMARY	Error! Bookmark not defined.
ALLIKAD JA KIRJANDUS	60
LISAD.....	63
LISA 1. 1913. a. A. O. Väisäneni poolt salvestatud setu labaga kandle lugude transkriptsioonid.	63
LISA 2. Laadirütmi skeemid.....	71
LISA 3. Varieerimine setu labaga kandle lugudes. Tabelid	75
LISA 4. A. O. Väisäneni noodivihikus leiduvad setu väikekandlelugude noodistused, mille kohta ei ole helisalvestust.....	79
LISA 5. A. O. Väisäneni fotod setu labaga kandle mängijatest	80

SISSEJUHATUS

Teema valiku põhjendus

Tänu mitmete pillimeeste ja pillimeistrite tegevusele on Eestis viimase paarikümne aasta jooksul taas elustunud väikekannelde mängutraditsioon. 2005. aasta kevadel kinnitati riiklikult muusika- ja huvikoolide rahvamuusika raamõppekava, mille alusel on nüüdsest ühe erialana võimalik õppida ka väikekannelt. Nõnda on sündinud vajadus seda pilli puudutava üksikasjalikuma käsitluse järele, mis hõlmaks väikekandlelugude ajaloolis-kultuurilisi ja muusikalisi aspekte. Teema valikut suunas ka mu enda kiindumus selle pilli vastu ning senine tegevus väikekandleõpetajana. Kõik see on äratanud sügavat huvi ning innustanud mõtlema väikekandlelugude kunagise konteksti ning muusikalise struktuuri üle.

Instrumentaalne rahvamuusika on Eestis teadusuuringute objektiks olnud suhteliselt vähesel määral. Rohkem on kirjutatud viiulimuusikast (Sildoja 2004, Liimets 1988). Esimesi lühiaandmeid kandlest, sh ka setu labaga kandlest leidub baltisaksa kirjanduses. Aluse setu labaga kandle uurimisele pani Soome teadlase Armas Otto Väisäneni kogumistöö 20. sajandi esimestel kümnenditel. Väisänen on setu labaga kannelt põgusamalt ja põhjalikumalt käsitlenud mitmetes artiklites (Väisänen 1923, 1924, 1926, 1927, 1928). Soome keeles on Väisäneni 1913. aasta Setumaa reisi päevikute ja noodivihikute materjale avaldanud ning kommenteerinud soome etnomusikoloog Timo Leisiö (Leisiö 1992). Esimese eesti teadlasena on kannelt, sh ka setu kannelt puudutava ülevaatlükuma käsitluse koostanud Elmar Arro, kes tuginedes varasemate baltisaksa autorite teadetele, A. O. Väisäneni andmetele ning Eesti Rahva Muuseumi kogudes säilitatavatele instrumentidele keskendub peamiselt pilli ehituslikele küsimustele, kandle nimetuse etümoloogiale ning kandlemängutraditsiooni taandumise aja väljaselgitamisele (Arro 1931). Hiljem on kannelt ja setu kannelt oma eesti rahvamuusika alases ülevaateos eselmainitud

autorite töödele tuginedes käsitlenud Herbert Tampere (Tampere 1975). Etnoloogilisest vaatenurgast on nii eesti kui naaberrahvaste kannelt mitmetes uurimustes ja artiklites põhjalikult käsitlenud Igor Tõnurist (nt Tõnurist 1969, 1977 ja 1985).

Uurimisaines

Käesolev töö käsitleb rahvapillimuusikat, mis oli kasutusel 20. sajandi alguses Setumaal ja mida praegu võib nimetada ajalooliseks rahvamuusikaks – see on termin, mille kasutamist on pannud ette Heikki Laitinen, toomaks täpsust rahvamuusika mõiste paljutähenduslikkusesse ning tegemaks selget vahet kaasaegse ning juba minevikku jäänud, traditsioonilises talupojaühiskonnas levinud rahvamuusika vahel (Laitinen 1991: 64).

Kuigi väikekannel on olnud tuntud üle Eesti, leidub helisalvestusi vaid Setumaal kasutusel olnud väikekandle alatüübi – labaga kandle – muusikast, mille mängutraditsioon püsis 20. sajandi esimeste kümnenditeni. 1913. aastal A. O. Väisäneni poolt vaharullidele salvestatud lugude näol on tegu ainsa allikaga, mille põhjal võib aimu saada sellest, kuidas see setu rahvamuusikatradsioonile omane pill kunagi kõlada võis.

Minu uurimisainese moodustavad Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiivi kogudes talletatavad helisalvestused, kokku 11 pillilugu. Muusika konteksti avamisel toetun A. O. Väisäneni kogumisreiside päevikutele, pärimusteadetele ning senistele teemakohastele uurimustele. Kuna setu vanem rahvapärane instrumentarium on muu Eesti taustal eripärane ning omab paralleele ida pool (Tõnurist 1977, 1985, 2004), on abiks olnud vene uurijate läänevene guslimängutraditsiooni käsitlevad tööd.

Uurimisprobleem ja -meetod.

Siinses töös vaatlen etnomusikoloogia seisukohast setu labaga kandlel mängitud lugusid, keskendudes peamiselt kahele teemaderingile: setu labaga kandle muusika

sotsiaal-ajalooline ja kultuuriline taust ning lugude struktuuri ja ülesehitusprintsipiide analüüs.

Kasutan etnomusikoloogias tuntud muusikaanalüütilisi ja kultuurantropoloogilisi lähenemisviise, millest annan täpsemalt ülevaate esimeses peatükis. Etnomusikoloogiline lähenemine tähendab igasuguse muusika uurimist kontekstis, seoses selle ajaloolise, sotsiaalse ja kultuurilise taustaga. Etnomusikoloogia, kui seda kasutatakse suulise muusikakultuuri uurimisel, on lähedalt seotud folkloristikaga, sest suulises traditsioonis elav muusika on osa folkloorist.¹ Etnomusikoloogia eripära, võrreldes folkloristikaga, on keskendumine muusikateksti (ja selle konteksti) uurimisele, sellal kui folkloristika käsitleb eelkõige pärimuse sõnalisi ja käitumuslikke avaldumisvorme.

Töö eesmärkideks on:

1. Anda ülevaade etnomusikoloogias kasutatavatest meetoditest ja lähenemistest, mida rakendatakse rahvamuusika, sh ajaloolise rahvamuusika uurimisel. Leida setu labaga kandle lugude konteksti ja muusikalise struktuuri uurimisele metoodiline raamistik
2. Seostada 20. sajandi algusest helisalvestustena meieni jõudnud setu labaga kandle lugusid omaaegse sotsiaal-ajaloolise ja muusikalise kontekstiga.
3. Anda ülevaade A. O. Väisänenist setu rahvamuusika kogujana 20. sajandi alguses Euroopa ja Eesti kontekstis.
4. Anda ülevaade setu labaga kandle paiknemisest kannelde seas. Kogumispäevikute, arhiiviteadete ning publitseeritud allikate põhjal, samuti Lääne-Venemaa paralleelide toel võtta kokku seni teadaolev setu labaga kandle ehitusest, mänguvõtetest, repertuaarist, mängimissituatsioonidest, funktsioonist ning kannelt puudutavatest

¹ Nii kaasaegne antropoloogilise suunitlusega etnomusikoloogia kui folkloristika on mõnevõrra sarnased meetodid pärimustekstide uurimiseks, sest oluliseks peetakse teksti käsitlemist suhtes kontekstiga: tähelepanu all on mh folkloorse teksti tekkimine kui protsess ning teksti käibimise kultuuriline, ajalooline ja sotsiaalne taust (Särg 2002: 12). Käesolev töö uurib ajaloolist rahvamuusikat, mille konteksti aitavad mõista kaudsed allikad; ka eesti folkloristikal on pikaajaline kogemus ajaloolise pärimuse uurimisel.

uskumustest. Otsin vastust küsimustele, milline on olnud mängijate suhe käsitletava pilliga, millist osa kultuuris on see muusika täitnud.

5. Setu labaga kandlel mängitud lugusid analüüsis otsin vastust küsimusele, milline võiks olla setu labaga kandle mängutraditsioonile iseloomulik struktuurselt oluliste muusikaliste tunnuste kompleks. Selleks osutusid vajalikuks järgmised sammud.

- Leida terminoloogiline aparaat setu labaga kandle lugude analüüsiks, määratleda muusikalises analüüsis kasutatavad kesksed mõisted ning nende omavahelised suhted. Et mitmete autorite arvates on setu labaga kannel on olnud eeskätt rütmipill (Tõnurist 1977) ning lugusid vormiv tegur on pigem rütm kui meloodia, süvenen põhjalikumalt muusika ajalise struktuuriga seotud küsimustesse, näit mis on rütm/rütmilisus ja meetrum.
- Esitada pillilugude transkriptsioonid, mille tegemise käigus tuleb paratamatult luua ettekujutus setu labaga kandle lugude helikõrguslikust ning ajalisest korrastatusest, seega lahendada osalt ka järgnevas punktis nimetatud probleemid.
- Vastata küsimustele, milline on muusika helikõrguslik ja ajaline organisatsioon, ehitusloogika ning muusika elementide omavahelised suhted. Vastavalt uurimisainese iseloomule, süvenen rohkem rütmiga seotud küsimustesse. Milline on ajaline korrastatus – meetrum, rütm – setu labaga kandle lugudes? Millised on nende elementide omavahelised suhted? Miks on setu kandlelugude rütmiline struktuur just selline?
- Omaette väga huvitava küsimusena leiab käsitlemist varieerimine setu väikekandlemängus.

Töö ülesehitus

Töö esimeses peatükis peatun pikemalt etnomusikoloogia üldisematel suundumustel ning etnomusikoloogia raames muusika uurimiseks kasutatavatel meetoditel. Esitan setu labaga kandle lugude ajaloolis-kultuurilise konteksti ning struktuuri analüüsi aluseks olevaid üldteoreetilised lähtekohad.

Teises peatükis kujundan publitseeritud allikatele toetudes üldpildi ühiskondlikust ja muusikalisest keskkonnast, mis setu labaga kandle mängijaid 20. sajandi alguses ümbritses ning mõjutas.

Kolmandas peatükis peatun põgusalt rahvamuusika kogumise üldisemal taustal 20. sajandi alguses Euroopas ja Eestis. Toon ära ülevaate A. O. Väisäni kogumisreisidest Setumaale.

Neljas peatükk käsitleb setu labaga kandle paiknemist kandle tüüpi pillide hulgas, tutvustab väikekandle ja labaga kandle ehituslikke üldjooni, levikut ja algupära. Täpsema ülevaate koos põgusate paralleelidega lääne-vene guslimängutraditsioonist annan varem teadaolevatest andmetest setu labaga kandle ehituse, häälestuse, reprintsaari, mängimisituatsiooni, funktsiooni ning pilli puudutavate uskumuste kohta.

Viiendas peatükis keskendun A. O. Väisäni poolt 1913. aastal fonograafide salvestatud kandlelugude muusikalisele analüüsile. Kirjeldan lugude analüüsi aluseks olevate lugude noodistamisega seotud üldisi küsimusi. Muusikaanalüütilistel terminitel ning võtetel peatun täpsemalt vastavate alapeatükkide algul. Helikõrgusliku organisatsiooni kõrval pööran peatähelepanu setu labaga kandle lugude ajalisele korrastatusele – rütmile ja meetrumile setu labaga kandle lugudes ning lugude struktuuri, vormi otsingule. Peatun varieerimisel setu labaga kandle mängus.

Kokkuvõttes annan ülevaate saadud tulemustest.

Töö lisades paiknevad setu labaga kandle lugude noodistused, setu labaga kandle lugude laadirütmi skeemid, rütmi varieerimist kirjeldavad tabelid, A. O. Väisäni poolt 1913. a. üles kirjutatud labaga kandle lood, mille kohta ei ole helisalvestust, ning A. O. Väisäni fotod setu labaga kandle mängijatest.

1. ÜLEVAADE ETNOMUSIKOLOOGIAS KASUTATAVATEST MEETODITEST. ANALÜÜSI ÜLDTEOREETILISI LÄHTEKOHTI

1.1 Etnomusikoloogia

Muusika on üks vähestest universaalsetest kultuurifenomenidest. Sellelt aluselt lähtuvad paljud antropoloogilise suunaga muusikauurimused. Ei ole teada ühtki rahvast, kellel poleks mingit sorti muusikat – kõnest erinevat heli tekitamise viisi. Keel ja muusika näivad olevat universaalsed inimkonda iseloomustavad tunnused (Nettl 1964:3; Sloboda 2000:32).

Kuigi muusika on kultuuriline universaal, pole ta universaalselt ühtviisi mõistetav. Maailmas on palju erinevaid muusikakultuure ja helikeeli. Nende uurimisega tegeleb etnomusikoloogia. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sedastab, et etnomusikoloogia on teadus, mis uurib muusikat ja tantsu ning nende ühiskondlikke ja kultuurilisi aspekte nii lokaalses kui globaalses kontekstis (Pegg 2001: 367). Etnomusikoloogia kui teadusharu on seotud antropoloogia ja musikoloogiaga ning kasutab nende mõlema raames välja töötatud meetodeid.

Etnomusikoloog John Blacking on muusikat defineerinud kui inimesele omaselt korrastatud heli: „*Music is humanly organized sound*“ (Blacking 2000). Et sünniks muusika, on tarvilikud kaks komponenti: inimene ja heli. Helisid, mida saab uurida musikoloogiliste meetoditega, ei saa sügavamalt mõista, võtmata arvesse teist komponenti – inimest ning temaga seonduvat, sh sotsiaalset sfääri. Etnomusikoloogia on muusika uurimine kontekstis.

Enamik etnomusikolooge nõustub, et muusikat tuleb uurida kui inimkäitumist. Olenevalt eesmärgist rõhutatakse sealjuures muusikalise esituse ühiskondlikku

tagapõhja või hoopis esitust ennast (Blacking 2000: 93–94). Kuid tähelepanu pööratakse ka muusika enese uurimisele. Muusikalisele küljele tähelepanu pöörates ei tohiks muusikat eraldada kontekstist ja vaadelda kui seda üksnes kui heliliste objektide kogumit, muusikat tuleb mõista kui inimlikult organiseeritud heli, mille mustrid on seotud antud ühiskonna ja kultuuri ühiskondlike ja kognitiivsete protsessidega (Blacking 2000: 92). Üldiselt peetakse muusika struktuuri ja selle kultuurilist konteksti võrdselt olulisteks (Nettl 1964: 9).

Seoses arhiivi- ja ajalooliste allikate põhjal käsitletavate muusikakultuuride uurimisega on välja kujunenud etnomusikoloogia suund ajalooline etnomusikoloogia. Ajaloolise etnomusikoloogia eripära on rõhu asetamine meile kättesaadavate kaudsete allikate analüüsile (arheoloogiliste leidude, muusikakirjelduste, noodistuste, helisalvestuste jms analüüs), kuna välitöid vaadeldavas kultuuris enam teha ei saa. Ka minu uurimuse eripäraks on asjaolu, et töö käsitleb minevikus kasutusel olnud muusikat, mille heliline kõlapilt ning kontekst pole enam vahetult jälgitavad. Seetõttu on tulnud konteksti avamiseks kasutada ajaloolisi allikaid, ka teiste distsipliinide raames tehtud uurimistöid ning arhiivi talletatud pärimusteateid.

1.2. Etnomusikoloogia suunad. Käesoleva tööga seotud meetodid

Ajalooliselt ja geograafiliselt joonistuvad etnomusikoloogias välja kaks käsitusviisi: 19. sajandil Euroopas alguse saanud musikoloogiline suund, milles oli tähtsaks meetodiks muusikaanalüüs, ning 20. sajandi keskel Ameerikas sündinud antropoloogiline suund, mis hakkas uurima muusikat ühiskondlike ja kultuuriliste nähtuste osana (Nettl 1964:13-21).

Suhtumine muusikaanalüüsi võimalustesse on etnomusikoloogia ajaloos olnud erinev. Etnomusikoloogia alusepanijate, 19. sajandi - 20. sajandi alguse võrdleva muusikateaduse (*vergleichende Musikwissenschaft*) esindajate jaoks oli muusikaanalüütiline lähenemine väga tähtsal kohal. Tollal oli muusikaanalüüs seotud universaalsete muusikaliste seaduspärasuste otsinguga, üldistavate ja süstematiseerivate muusikateoreetiliste ja -ajalooliste kontseptsioonide ning klassifikatsioonide väljatöötamisega. Viimasel poolsajandil maailmas domineerinud

ingliskeelses etnomusikoloogias on muusikaanalüüs ja spetsiifiliselt muusikaliste probleemide käsitlemine jäänud tagaplaanile ning sellest tähtsamaks on peetud muusika vaatlemist kultuuri osa ja kommunikatsioonivahendina. Põhirõhk asetatakse muusika funktsioonidele ühiskonna ja inimese elus (Pärtlas 2004:453, 454). Lähtudes ajaloolise etnomusikoloogia spetsiifikast, moodustab setu labaga kandle lugude muusikaline analüüs käesolevast tööst olulise osa.

1.2.1. Muusika konteksti analüüs

Loomaks terviklikku pilti, arvestan muusikat analüüsides ka kultuurilise, ajaloolise ja sotsiaalse kontekstiga, mida püüan erinevatele allikatele toetudes avada. Otsin vastust küsimusele setu labaga kandle lugude funktsioonist ühiskonna ja inimese elus.

Alan Merriam on nimetanud etnomusikoloogia uurimisobjekti muusikasüsteemiks, mille moodustab lisaks kuuldavatele helidele muusikat ümbritsevate vaimsete ja materiaalsete eelduste ning tegevuste kogum, ilma milleta kuuldavaid muusikaheliseid ei loodaks, ilma milleta need ei sünniks ega leviks. Ta on soovitanud vaadelda muusikat koosnevana kolmest komponendist: heli, käitumine ja kontseptsioon. Et mõista heliseid, tuleb mõista neid tekitanud käitumist (eesmärk, vahendid, sh materiaalsed vahendid) ja kontseptsiooni (vaimsed struktuurid) (Merriam 1964).

Käesolevas töös puudutan seoses setu labaga kandlel mängitud muusikaga kõiki Merriami poolt välja toodud komponente. Muusika helilise külje detailidega tegelevad transkriptsioonid ning nendel põhinev muusikaanalüüs. Käitumise komponendiga seonduvast (pilli ehitus, mängimissituatsioonid) tuleb juttu kolmandas peatükis. Setu labaga kandle lugude taga oleva muusikakontseptsiooni kaudselegi avamisele võimaldavad läheneda pillilugude struktuuri otsingud. Oma osa kandlega ja kandlemuusikaga seotud kontseptsioonidest moodustavad ka selle pilliga seotud uskumused, mida samuti lühidalt tutvustatakse.

1.2.2. Muusikaanalüüs

Iga muusikateos on struktuur, mille elemendid on organiseeritud kindlate tunnuste järgi. Muusikateooria ülesanne on seda struktuuri lahti mõtestada, sest muusikateooria ongi teatud muusikalist idioomi tundva ja kasutava isiku intuiitiivse muusikamõistmise

formaalne kirjeldus (Lerdahl & Jackendorff 1983:8; tsit Sarv 2000:212). Teooria on seega reeglite süsteem, mille järgi analüüsitakse muusikateost (Sarv 2000:212).

Muusikaanalüüsi aluseks on transkriptsioonid, muusikaanalüüs tugineb noodistustele ja kunstmuusika analüüsivõtetele (Sarv 2000:51). Charles Seeger on muusika noteerimisel eristanud kaks võimalust - deskriptiivne ja preskriptiivne noodistus, Vaike Sarv on neid termineid tõlkinud 'kirjeldav' ja 'määrav' (Sarv 2000:50). Preskriptiivse ehk määrava noodistussüsteemi kaudu annab helilooja juhiseid interpreedile. Kirjeldava notatsiooni eesmärgiks on anda edasi detaile muusikateosest, kirjeldada kuuldelist kogemust kirjalikult (Seeger 168-181).

Isegi kui pidada muusikat lihtsalt helisevateks objektideks, helilisteks objektideks (*sonic objects*) on muusikateose noodid kognitiivse protsessi tulemus. Üksi nootide kui helimustrite kirjeldamine ei ava kognitiivseid protsesse, mida muusika tegemisel kasutati. Tuleb jõuda vahetult jälgitavast sügavamale, leida loodavate helide aluseks olev kognitiivne süsteem, mis kehtiks kogu käsitletava muusika kohta (Blacking 1971:92).

Alates 20. sajandi keskpaigast on keeleteadus, täpsemalt Noam Chomsky lähenemine keelestruktuuri kirjeldamise probleemile inspireerinud paljusid muusikateadlasi, musikolooge nägema selle nurga alt keele ning muusika vahelisi paralleele. Vaatekohtade peamine, põhimõttelist laadi sarnasus on seotud vahetegemisega pind- ja süvastruktuuril ning seisukohaga, et inimkäitumist peab toetama võime moodustada abstraktseid süvastruktuure. Üsna üldiselt üteldes on pindstruktuur lausunud, kuuldavale toodud lingvistilise või muusikalise järgnevuse vorm. Süvastruktuur on on olemuselt abstraktne, kuid transformatsioonireegleid kasutades annab sealt tuletada pindstruktuuri või pindstruktuure² (Sloboda 2000:26jj, 43).

Muusikateaduses on heliteose ülesehituse kirjeldamiseks kasutatavate vormianalüüsi mõistete kõrval 20. sajandi keskpaigast üha sagedamini tarvitusel lingvistikast üle

² Triinu Ojamaa on juhtinud tähelepanu võimalikele paralleelidele generatiivse grammatika süvastruktuuri mõiste ning Ingrid Rüütli poolt eesti folkloristikas/etnomusikoloogias kasutusele võetud normatiivmudeli mõiste vahel (Ojamaa 2000:42). *Normatiivmudelid sisaldavad teatud tüüpi meloodiate liikumissuunda ning püsivaid helikõrguslikke punkte teatud kindlates positsioonides. Normatiivmudeli baasil on võimalik kujundada erinevaid meloodiaid. Meloodia konkreetsed kujud on piiratud normatiivmudelis sisalduvate võimalustega* (Rüütel 1998:34; tsit Ojamaa 2000:42).

võetud terminid, mida peetakse täpsemalt määratletuteks ja universaalsemaks, kui Euroopa klassikalise muusika baasil loodud ning selle muusika analüüsimiseks mõeldud termineid. Muusikateooria huvikeskmesse nihkub muusikaliste struktuuride formaalsete kirjelduste konstrueerimine (Sloboda 2000:43).

Käesolevas töös kasutan muusikateooriast pärinevaid muusikalise vormianalüüsi mõisteid (seletades täpsemalt lahti nende sisu iga alapeatüki alguses) ning täiendavalt mõningaid lingvistikast pärit termineid (süvastruktuur, süvatasand). Muusikaanalüütilises osas toetun generatiivgrammatika põhimõtetele vaid kõige üldisemate printsiipide osas, eesmärgiks ei ole lingvistilist analüüsiprotseduuri täpselt jälgida. Minu meetod on analüütiline, mitte generatiivne, ning lähtub olemasoleva teose taandamisest.

Seoses muusikalise analüüsiga on omaette oluline küsimus analüüsiobjektiks võetavate elementide piiritlemine. Oma teoses „*Theory and Method in Ethnomusicology*“ on Bruno Nettl välja toonud kolm erinevat lähenemist muusika kirjeldamisele, neid lähenemisi nimetab ta süstemaatiliseks, intuiitivseks ja selektiivseks. Esimene lähenemine identifitseerib muusika kirjeldamiseks kõik või võimalikult paljud muusika aspektid ja kirjeldab igaüht neist aspektidest muusikateoses teose osade kaupa.

Tavaline protseduur selle meetodi juures on muusika jaotamine hulgaks niinimetatud elementideks (muusikateooria mõistes on need kõige sagedamini meloodia, rütm, meetrum, vorm, harmoonia/polüfoonia).³

Elemente käsitletakse ühekaupa ning analüüsitakse nende omavahelisi suhteid. Kõikehaarav uuring peaks puudutama kõiki eelmainitud elemente, välja arvatud juhul, kui muusikaline stiil ei sisalda materjali, mis oleks selliseks kirjelduseks relevantne.

³ Musikoloogilistes uurimustes tuuakse enamasti välja:

1. Helikõrgusega seonduv (skaala/helirida; intervallid – nii meloodiaintervallid kui helirea astmete vahelised intervallid; meloodiakontuur; vormelid; tämber).
2. Rütmiga seonduv: Rütm (rütmiliste vältuste skaala, vältuskategooriate vahekord; meetrum; rütmiliste vältuste järgnevused; tempo).
3. Helikõrguse ja rütmi omavahelised suhted (osade omavahelised suhted; temaatiline materjal; polüfoonia; tekstuur).

Intuitiivne lähenemine valib analüüsiks välja elemendid, mis tunduvad olevat muusika kirjeldamise seisukohalt olulisemad ja iseloomulikumad. Selektiivne lähenemine ei sea endale eesmärgiks kirjeldada muusikat täielikult, vaid analüüsib üht põhjendatud alustelt lähtudes välja valitud omavahel seotud aspektide gruppi (Nettl 1964: 135-139).

Käesolevas töös on setu labaga kandel mängitud pillilugude muusikalise analüüsi aluseks selektiivne lähenemine. Võttes arvesse tõsiasja, et setu labaga kannel on olnud eeskätt rütmi-, mitte meloodiapill, olen muusikaanalüüsis peatähelepanu pööranud muusika rütmilisele struktuurile, ajaliselt korrastatud küljele – rütmivältustele, meetrilisele pulsatsioonile, rütmi ja meetrumi omavahelistele suhetele. Kuid puudutan ka helirida ja laadi ning ajalise ja helikõrgusliku korrastatuse elementide omavahelisi seoseid laadirütmi näol.

1.3. Vastandus eemiline-eetiline: vastuolu uurija ning kultuurikandja tunnetusviisi vahel ning selle ületamise võimalikkus

Nagu eelpool mainitud, on muusika kultuuriline universaal, kuid pole universaalselt üheselt mõistetav. Kahtlemata on muusikakultuuris üles kasvanud muusiku ning tema tegevust uuriva teadlase mõistmis- ja mõtteviisid erinevad.

Mõisted *emic* ja *etic* võttis kasutusele lingvist Kenneth E. Pike (Ojamaa 1995:9). Mõiste kasutamisel folkloristikas ning etnomusikoloogias peetakse silmas asjaolu, et kultuuri saab käsitleda kahest aspektist: seestpoolt (*emic*) ja väljastpoolt (*etic*). Esimesel juhul lähtutakse kultuuri kuuluvate grupiliikmete ettekujutustest, liigitustest ja väärtushinnangutest. Teisel juhul lähtutakse uurija sisenemispunktist uuritavasse kultuuri, esiplaanil on väljaspoolse uurija viis kultuurinähtusi analüüsida ja võrrelda.

Kirjeldatud nn seesolija ja väljasolija vaheline vastuolu väljendub rahvamuusika teaduslikul käsitlemisel mh ka muusikalise analüüsi aluseks olevate transkriptsioonide kasutamisel. Transkriptsioonid tuginevad Lääne-Euroopa professionaalse muusika teooriale, mida küll praktilise töö käigus on täpsustatud ning uurimismaterjalile

vastavaks kohandatud, kuid mis jääb siiski kompromissiks suulise ja kirjaliku muusikakultuuri vahel.

Eemiline ja eetiline vaatepunkt väljendavad üht ja sama reaalsust, kuid ei ole identsed, täielikult kattuvad. Tekib küsimus teadusliku objektiivsuse võimalikkusest. Pike viitab küll ka teadusliku objektiivsuse võimalikkusele, võimalusele, et *emic* ja *etic* võivad kasutada ühist teooriat, terminoloogiat ja metodoloogiat ning seega interpreteerida nähtut ühesugusel viisil (tsit. Ojamaa 2000:9). Kuid vähemalt ajaloolist rahvamuusikat uurides on allikate puudusel muusika loojate muusikakontseptsioonist lähtumine raskendatud. Käesolevat tööd kirjutades on paratamatu leppida tõsiasjaga, et kultuurikandjaid ei saa lisainformatsiooni saamiseks enam küsitleda.

Kuid ka välitööde tegemise võimaluse puhul jääb analüüs väljastpoolt vaatavaks ning käsitleb rahvamuusikat terminites, mis ei pruugi kultuurikandja jaoks tähenduslikud olla. Bailey on välja toonud tõsiasja, et valdav enamus traditsionaalseid kultuure polegi oma muusikalise heli loomise põhimõtteid süsteemseks teooriaks vorminud ning sõnastanud (Bailey 1988; tsit Ojamaa 2000:13). Mistõttu tuleb terminoloogiline aparaat uurijal suures osas siiski ise luua. Sisuliselt sama asjaolu toob välja Blacking, kirjutades vendade muusika süvastruktuurist: kompositsiooni- ja esitustehnikaid õpitakse ilma paikapandud teooriateta. Kuigi venda muusikas valitseb süsteempärasus ja seda saaks teatud reeglite komplekti abil õpetada nagu võõrkeele grammatikat, ei õpita teda sel kombel ja selle olulisimad loominguksed põhimõtted saab omandada vaid venda ühiskonnas üles kasvades (Blacking 1971). Kuid ka väljastpoolt lähtuv analüüs võimaldab mingi nurga alt siiski läheneda vaimsele reaalsusele, mis on olnud käsitletava muusika sünni eelduseks ja aluseks ning muusikas peegeldub.

Teine lähenemisviis, mis võimaldab uurijal ka ajaliselt ja kultuuriliselt kaugel muusikakultuuriga lähemat kontakti saada ning *emic-etic* vastuolu tasandada, on seotud Ameerika etnomusikoloogiga Mantle Hood'i ja tema bi-musikaalsuse käsitlusega. Hoodi järgi on uurijal muusikakultuurist kirjalikku käsitlust luues põhjust süveneda uuritavasse kultuuri praktikas mängides, lauldes või tantsides. Kasutades musitseerimist rahvamuusika uurimise vahendina võib saada usaldusväärset teavet, muusikat mängides saadud tunnetus avab muusika loomise viisi olemuslikke külgi.

Musitseerimise käigus saadud kogemused annavad etnomusikoloogile omamoodi muusikalise kakskeelsuse (Nettl 1964:10 ja 22; Hood 1971:315<tsit Saha 1996:19; Pärtlas 2004:460).

Olen õppinud analüüsitavaid kandlelugusid mängima. Noodistamisel on lugude pillil läbiproovimine ning tulemuse võrdlemine originaalsalvestusega olnud väga suureks abiks.

2. ÜLDISI ANDMEID SETUMAA JA SETUDE KOHTA – SOTSIAAL-AJALOOLINE TAUST JA KULTUURILINE KONTEKST, MUUSIKALINE KESKKOND 20. SAJANDI ALGUL

2.1. Üldised andmed. Sotsiaal-ajalooline taust

Setud on soome-ugrilaste hulka kuuluv omaette keelemurret kõnelev rahvas, kelle asuala jääb Lõuna-Eesti kagupiirile ning paikneb eestlaste ja venelaste asuala vahel.

Kirdest, loodest ja läänest eraldub Setumaa muudest piirkondadest püsivate looduslike veepiiride abil (Pihkva järv, Mäda jõgi, Piusa jõgi), ida ja lõuna suunas on piir looduse poolest avatud ja ka administratiivne piir selles suunas on enamasti puudunud (Sarv 2000:12).

Setumaa läänepiir kujunes välja ilmselt alles 1240. aastatel koos Tartu piiskopkonna ja Pihkva valduste piiri kujunemisega, määravaks said eelnimetatud looduslikud rajajooned. 1242. a tehtud rahuleping tõmbas piiri Tartu piiskopkonna ja Pihkva vürstiriigi vahele ning eraldas setude asuala Eesti- ja Liivimaast. Selline olukord jäi püsima ligi 700 aastaks - kuni Tartu rahu sõlmimiseni 1920. aastal on Setumaa kuulunud Vene võimkonda (Valk 1996:12).

Piiriäärseks maanurgaks jäi Setumaa kuni Põhjasõjani, mil kogu Eesti Venemaa võimu alla langes. Setumaa olukord erines Eesti omast nii administratiivses kui kultuurilises mõttes ka pärast Põhjasõda. Lõuna-Eesti, st Liivimaa kubermang kuulus endiselt saksa kultuuri ning luterluse mõjuringi, Pihkva kubermangu jääv Setumaa aga õigeusu kultuuri valdkonda (Valk 1996: 12-13).

1913. aastal, mil on tehtud käesoleva töö aluseks olevad salvestused, kuulus setude asuala tervikuna Vene tsaaririigi koosseisu (nagu ka Eesti ja Soome).

J. Hurda andmetel elas Setumaal 1902. aastal 16 571 setut. Setu külasid oli tollal 250, neist osad eesti-vene segaasustusega. 1922. aasta rahvaloenduse põhjal elas Setumaal 15 033 inimest, nendest setusid 25,6 %, eestlasi 7,4 %, venelasi 65 %, muid 2 % (Sarv 2000:16; Setumaa kogumik, 40-41).

Kontaktid venelastega ulatuvad tagasi kaugesse minevikku. Praegune Setumaa või vähemalt selle idaosa kuulus Vana-Vene riigi tähtsa võimukeskuse Irboska linnuse tagamaade hulka. Tollane Irboska polnud kindlasti vaid venelaste linnus, selles algselt mitmekeelses keskses etendasid poliitilise eliidi seas tähtsat osa ilmselt ka tänaste setude esivanemad (Valk 1996:13).

Kuigi sajanditepikkune venelastega kõrvuti elamine on kaasa toonud teatud kultuurilisi ühisjooni, ei ole setud venestunud. Selgeimaks lahutajaks on läbi aegade olnud keeletõke (Valk 1996:13). Setud on saanud mitmekesiseid kultuuriimpulsse pidevast läbikäimisest ka Võrumaa luterliku elanikkonnaga. Käesoleva töö kontekstis tuleb välja tuua, et keelebarjääril pole instrumentaalmuusika kontekstis niivõrd suurt tähendust, instrumentaalmuusika on rahvusvaheliselt kõige liikuvam ja kergemini leviv muusika liik.

2.2. Kultuuriline üldpilt 20. sajandi algul

Erineva poliitilise ja administratiivse kuuluvuse tõttu olid Setumaal 20. sajandi alguses toimumata mitmed Eestis, sh Võrumaal aset leidnud kultuurimuudatused.

2.2.1. Hariduselu

Eestis ulatub rahvakoolide võrgu areng ja kirjaoskuse levik maarahva seas juurtega 17. sajandisse. Lõuna-Eestis suurenes talurahvakoolide arv jõudsalt 19. sajandi esimesel poolel. Kihelkonnakoolides õpetati suhteliselt heal tasemel muusikaõpetust, koolides õpetatav kirikulaul sai rahva seas tuntuks. Koolide ja kirikute juures hakkas arenema saksa eeskujudele toetuv mitmehäälne koorilaul (Jansen 1998:592).

Setu aladele loodi esimesed koolid 19. sajandi keskpaiku – 1837. a. Irboska kolmeklassiline algkool ning 1871. a. Petseris viieklassiline ministeeriumikool. Mõlemas õppisid peamiselt vene rahvusest poisid. Esimene, kool kus ka setu lapsed suuremal hulgal haridust said, oli Obinitsa kirikukool, mis asutati 1890. a. (Sarv 2000:34). Kultuurilise eraldatuse tõttu ei puudutanud Setumaad ka Eestis 1960.-70. aastatel toimunud rahvuslik ärkamine (Valk 1996:12).

XX sajandi algusaastail oskas vaid 20 % setudest, valdavalt meesterahvad, vene keeles lugeda ja kirjutada. Koolitatud setud enamasti venestusid (Sarv 2000:72).

Veel 19. sajandil jäi Setumaa kõrvale lugemisoskuse ja ajakirjanduse, tollase peamise massikommunikatsioonivahendi mõjudest. 1909. a. tehti esimene katse anda välja setukeelset ajalehte. Sel aastal hakkas Tartus Postimehe trükikojas ilmuma “Petseri Postimees”. Lehe vastutav toimetaja ja väljaandja oli A. Jürgenstein, tegevaks toimetajaks preester K. Usstav, 1909.-1910. a. ilmus lehte kokku 19 numbrit, siis suleti see lugejate puudusel (Setumaa kogumik, 104).

2.2.2. Seltsitegevus

Lõuna-Eesti oli 19. sajandi lõpul - 20. sajandi algul seltside arvult Eestis esirinnas. Seltisiliikumisega oli seotud kultuuriline ja muusikaline tegevus, seltside taotluseks oli tihti lisaks karskusliikumise propageerimisele, põllumeeste ühendamisele, tuletõrje-alase järelvalve korraldamisele ka muusikaharrastus – koorialul ja orkestrimäng (Jansen 1998:600).

Setumaal oli pilt teistsugune, seltsielu tõsisemas mõttes ning laiemas ulatuses hakkas Setumaal arenema alles Petserimaa liitumise järel iseseisva Eesti Vabariigiga (Setumaa kogumik, 103).

2.2.3. Kirik

Enamik Eesti territooriumist kuulus alates 13. sajandi vallutusest Lääne-Euroopa kultuuri- ja usuruumi, ent Eesti kagunurgas sajandeid Vene võimu all elanud setud on ajalooliselt õigeusklikud. Idapoolsemaid setu alasid on juba 13. sajandist mõjutanud Irboska, Mõla ja Senno kirik. Väga tähtis usuline keskus on Petseri, kuhu vastu Tartu piiskopkonna, hiljem Poola ja Rootsi valduste piiri asutati 1473. a. klooster, mis sai

alates 16. sajandist oluliseks sõjaliseks ja poliitiliseks tugipunktiks. Luterlikest usu- ja kultuuriuudendustest jäi Setumaa puutumata. Setumaale ei jõudnud ka lõunaestlaste seas aktiivselt toiminud vennastekogudeuse liikumine (Valk 1996:12).

Eesti maarahva hulgas etendas mh luterlik kirikulaul olulist osa vana muusikalise pärimuse murenemises (Viires 1998:655). Eestimaalt tulnud asunike kaudu tutvusid setud küll 20. sajandi alguses lähemalt luteri usuga ja õppisid kuulmise järgi kirikulaule, kuid mõjutused ei saanud kuigi ulatuslikeks (Sarv 2000:34).

2.3. Muusikaline keskkond

Niisiis võib ütelda, et 20. sajandi algul oli Setumaa suhteliselt puutumata mujal Eestis seltside, hariduse, luterliku kiriku ja vennastekoguduseliikumise poolt kaasa toodud euroopalikest muusikalistest mõjudest. Valitsev muusikaline keskkond oli traditsiooniline rahvamuusika.

Setu rahvamuusikale on iseloomulikud laulude omapärane mitmehäälsus ning Eestis levinust erinev tantsukultuur. Setu vanem rahvapärane instrumentarium on muu Eesti taustal eripärane. Enne viiuli ja löõtspilli tulekut olid olulisimad muusikainstrumentid labaga kannel, vilepill, valipill ja sarvepill (Tõnurist 1977; 1985; 2004). Setu kargus on sarnane vene rahvatantsude vanemasse kihistusse kuuluvate pljaskadega. Oma liikumiselt (1 1/2-ringilised pöörded, põimumised jm) ja sammudelt (jala libistamine päkal ja laskumine kannale) on need tantsud eesti tantsudega võrreldes omapärased. Iseloomult on nad võrdlemisi improvisatsioonilised, tempo muutub tantsu kestel järkjärgult kiiremaks (Tampere 1975:69).

Lisaks traditsioonilisele rahvamuusikale on Setumaa 20. sajandi alguse muusikalises keskkonnas oluline olnud õigeusu kiriku muusikatradsioon – jumalateenistuse liturgia osaks olev mitmehäälnelise kirikulaul ja kellalöömine. Kellad on kõigis kirikutes, harilikult on neid mitu. Petseri kiriku kellatornis on 13 kella, millel on usustud olevat raviv ja loodusnähtusi kontrolliv mõju. Ida-Euroopa õigeusklikus traditsioonis on kellamängus rõhk kellade harmoonial ja rütmifiguuridel (Kõmmus 2004:33).

2.4. Kokkuvõtteks

Ajaloolised andmed näitavad, et juba teise aastatuhande algusest on setude asualad kuulunud kreeka-katoliku kiriku mõjusfääri. Administratiivselt on Setumaa 13. sajandi keskpaigast 20. sajandi teise kümnendini kuulunud Venemaa koosseisu.

Setu labaga kandle mängutraditsioon sel kujul, nagu see meie jaoks Väisäneni salvestuste põhjal jälgitav on, oli levinud kogukondlikus külakultuuris, mis oli keelekasutuselt isoleeritud vene ning usuliselt kuuluvuselt eesti elanikkonnast, kuid vene kultuuriga tihedas läbikäimises ja kontaktis.

Kui rääkida kõrgkultuuri muusika mõjudest setu rahvamuusikale, siis on see toimunud pigem õigeusu kirikumuusika kaudu. Euroopa kõrgkultuuri kunstmuusika mõjud jäid 20. sajandi algul setudele kaugeks, kuna selle olulised vahendajad rahvaharidus, seltsitegevus ning luterlik kirik ei olnud Setumaal levinud. Setu labaga kandle mängijaid ümbritsev muusikaline keskkond oli vana traditsiooniline rahvamuusika, mis on eesti rahvamuusikaga võrreldes eriilmeline ning mida on mõjutanud kontaktid venelastega.

3. ARMAS OTTO VÄISÄNEN SETU RAHVAMUUSIKA UURIJANA

3.1. Rahvamuusika kogumine 20. sajandi algul Euroopas ja Eestis

Etnomusikoloogia kujunemise algusjärg oli seotud huviga võõrapärase ja eksootilise vastu. Salvestustehnika tulek tõi kaasa uue, tänapäeva mõttes teaduslikuma lähenemise tekke ning uued suunad rahvamuusika uurimises. 20. sajandi alguses sai huvi rahvamuusika vastu teoreetilise aluse, millele valmistasid teed Berliinis ja Viinis välja kujunenud teoreetilised koolkonnad, mis omakorda tuginesid tehnilisele võimalusele rahvamuusikat fonograafiga salvestada. Eestisse jõudis teadmine uuematest suundadest rahvamuusika uurimisel, samuti välitöödeks vajalik teoreetiline ja metoodiline alus Soome kaudu, kus juba 1869. aastast töötas Soome Kirjanduse Seltsi juures rahvaviiside töögrupp (Sarv 2002:281).

20. sajandi alguses oli rahvamuusika ülemärkimise tarvidus selgelt teadvustatud (Sarv 2002:280). Eestis algatas süstemaatilise rahvaviiside kogumise doktor Oskar Kallas, kes oli 1904. aastal alustanud omal initsiatiivil eesti rahvaviiside süstematiseeritud kogumist Eesti Üliõpilaste Seltsi raames. Tegevus kestis põhiosas 1915. aastani. Eestis puudus peaaegu selle perioodi lõpuni tarvilik tehniline baas rahvamuusika helisalvestamiseks. Oskar Kallas pöördus ses küsimuses abi saamiseks Soome Armas Launise poole, kes saatis Eestisse tollase üliõpilase Armas Otto Väisäneni. 1912. aastal A. O. Väisäneni poolt tehtud fonograafisalvestused olid esimesed rahvamuusikasalvestused Eestis (Sarv 2002:281, 282).

3.2. A. O. Väisänen rahvamuusika kogujana

A. O. Väisänen (09.04.1890 – 18.07.1969) oli Soome folklorist ja rahvamuusikauurijs. Kogumisreisidel tegeles ta füüsilise heli salvestamise kõrval ka

muusika analüüsimise, transkribeerimise ja esitustavade ülesmärkimisega. Välitööde päevikutes on Väisänen kirjeldanud ka rahvakultuuri teisi külgi, mis laulude ja pillimänguga liitusid.

Uurijana ei olnud Väisänen niivõrd teoreetik ja metodoloog, kuivõrd ennekõike just kogumisreisidel käija. Enamik tema töödest ei ole teoreetilised mõttearendused, vaid uurimisreisidelt saadud materjali kirjeldused - viisid ja lood, nende noodistused, tabavad sõnalised iseloomustused selle kohta, millised lugude esitajad olid, mida nad rääkisid, kuidas käitusid ja kõigest sellest, mida ta kogumiskäikudel koges, kuulis ja nägi (Pekkilä 1998:18).

Väisäneni kogumisreiside päevikuid lugedes võib aduda, et välitöödel on Väisänenile iseloomulik hea jutulesaamine informantidega, imetletav on tema küsitletavatega ühise keele leidmise oskus. Päevikutes on tal silma seikadele, iseloomulikele pisiasjadele, ta kirjeldab tabavalt üldist olustikku, õhustikku, muusikuid ja laulu ning pillimänguga seonduvat.

Rahvamuusika-alastel kogumisreisidel käis Väisänen elu jooksul kaheksateistkümnel korral. Reisid viisid teda Setumaale, Lääne-Ingerisse, mordvalaste juurde, Aunuse-, Soome- ja Viena-Karjalasse, Lõuna-Vepsamaale, koltasaamide ja Rootsis elavate saamide juurde (Pekkilä 1998:11).

3.3. A. O. Väisäneni Setumaa-retked

Setumaal käis A. O. Väisänen rahvamuusika-alastel kogumisreisidel ühtekokku kuuel korral.

1912. aastal liikus ta Tartu ümbruses ning käis ka Setumaal, Petseri kandis (Leisiö 1992:XI). 1912. a esimese käigu ajal ei osanud Väisänen veel setu keelt, suhtles Setumaal vene keeles. (Pekkilä 1990:20). 1912. aasta materjalidest paikneb Eesti Rahvaluule Arhiivi kogudes 11 külakandlelugu Karl Viilolt.

1913. a kogumisreis vältas umbes kuus nädalat. Väisäse matkaseltsiliseks oli tol korral Anna Raudkats⁴, kes kirjutas üles setu rahvatantse.

1913. aasta retkel kogutud materjalid andis Väisänen nii ERAle kui SKSile. 1913. aasta reispäevik ning noodivihiku materjalid ning fotod on publitseeritud Timo Leisiö ulatuslike kommentaaridega (Leisiö 1992). Hästi toredalt olustikku kirjeldavas päevikus leidub mitmeid märkmeid kannelde, kandlemängijate, pillimeistrite ja kandi lugude kohta.

Väisäneni 1913. aastast hilisemate kogumisreiside materjalid on SKSi arhiivis korrastamata, puudub korralik kartoteek ning lindinimekirjad.

1914. käis Väisänen Pankovitsa ja Sloboda ümbruses. Retke katkestas alanud Esimene maailmasõda, täissalvestatud fonograafirullid hävisid (Leisiö 1992:xi).

Pärast maailmasõja lõppu pöördus Väisänen juba tervikuna iseseisva Eesti Vabariigi alla kuuluvale Setumaale tagasi 1921. aastal (Leisiö 1992:xi).

Viienda reisi tegi Väisänen 1922. a kahe kunstniku Carl Bengts'i ja Alpo Sailo seltsis.

1923. suvel reisis Väisänen Põhja-Setumaal, Pihkva järve äärses kandis. See oli üksiti ta pulmareis. Tookord otsis ta spetsiaalselt kandlemängijaid, kuid ses osas jäi saak kesiseks (Pekkilä 1990:23). 1923. a käsikirjalised reispäevikud ning noodivihikud on kopeeritud ka Eesti Rahvaluule Arhiivi kogudesse. See materjal sisaldab põhiliselt Anne Vabarna laulusõnade üleskirjutusi. Noodivihikus leidub kaks kandleloo noodistuse visandit.

⁴ Anna Raudkats (1886-1965), rahvamängude ja –tantsude uurija, võimlemisõpetaja

4. LABAGA KANNEL – KOHT KANNELDE HULGAS, LEVIK JA AJALOOLINE KUJUNEMINE. LABAGA KANNEL SETUMAAL

4.1 Kannel. Väikekannel. Labaga kannel. Algupära ja levik

Kannel on näppekeelpill, mis 20. sajandi algul ülemaailmses mastaabis muusikainstrumentide süstematiseeringu koostanud Curt Sachs'i järgi kuulub psalteeriumite hulka (Sachs 1913:202).

Timo Leisiö on jaganud kandleid kaheks tüübiks: vanemat tüüpi ühest puust valmistatud kandleid ja uuemat tüüpi mitmest puust, eraldi laudadest tehtud kandleid (*pölkkysetra* ja *lautasetra*) (Leisiö 1978:363).

Vanemat tüüpi kandleid on õõnestatud ühest puust. Katteks asetati eraldi kõlalaud paljude pisikeste, harvem ka ühe suure resonantsavaga. Keeli oli 6-7 või veidi rohkem, üldiselt loetakse kuni 12-keelsed kandleid väikekannelde hulka kuuluvaks. Pilli laiemas otsas olid keeled pingutatud tagantpoolt keeratavate puust keerupulkade abil, teisest otsast kinnitusid keeled nn kolju külge. Kolju moodustas pilli korpuse alumine kitsam ots, mis oli kolmest küljest leenitaoliselt kõrgemaks jäetud; külgleenid on ühendatud raudpulgaga, mis ongi keeltehoidjaks. Keeled võisid kinnituda ka kandle korpusesse löödud raudaasa külge (Tampere 1975:30). Kandle tämbrivärvisitk on pilli konstruktsiooniliste eripäradega otseselt seotud. Heli tämbrit mõjutavad pilli korpus ning kaasa helisevad vabad keeled, tekib iseloomulik kõlatämb, mida iseloomustab suur ülemtoonide arv (Mehnetsov 2003:6).

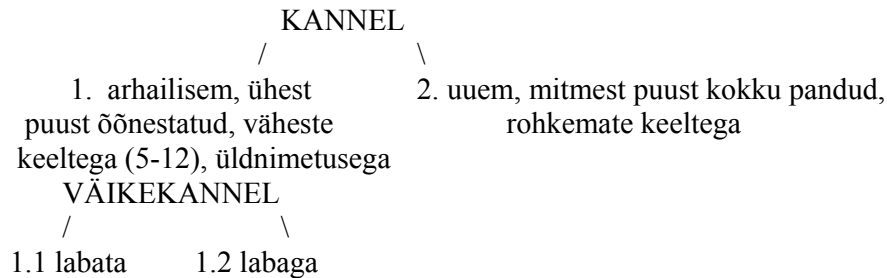
Väikekannel on läänemeresoome rahvaste, balti rahvaste ja loodevenelaste rahvapill. Kirjeldatud arhailist kandletüüpi tundsid kõik läänemeresoome rahvad (eesti kannel, setu *kannõl*, soome *kantele*, karjala *kantele*, liivi *kāndla*, isuri *kannel*, vepsa *kandel*,

vadja *kannõl*), samuti balti rahvad (läti *kokle*, leedu *kanklės*) ja loodepiirkondade venelased ning valgevenelased (*gusli*).

Väikekandle algupära ja ajaloo väljaselgitamine on olnud üks kandleuurimuse suuri küsimusi. Uurijad ei ole jõudnud selles osas üksmeelele, samuti ka kandle vanuses ning seostes teiste kultuuripiirkondadega. Välja on pakutud erinevaid kandle algupära seletavaid teooriaid – seostatud seda vene, soome-balti, isegi aasia (*qanuniin*) mõjutustega (Saha 1996:143-144).

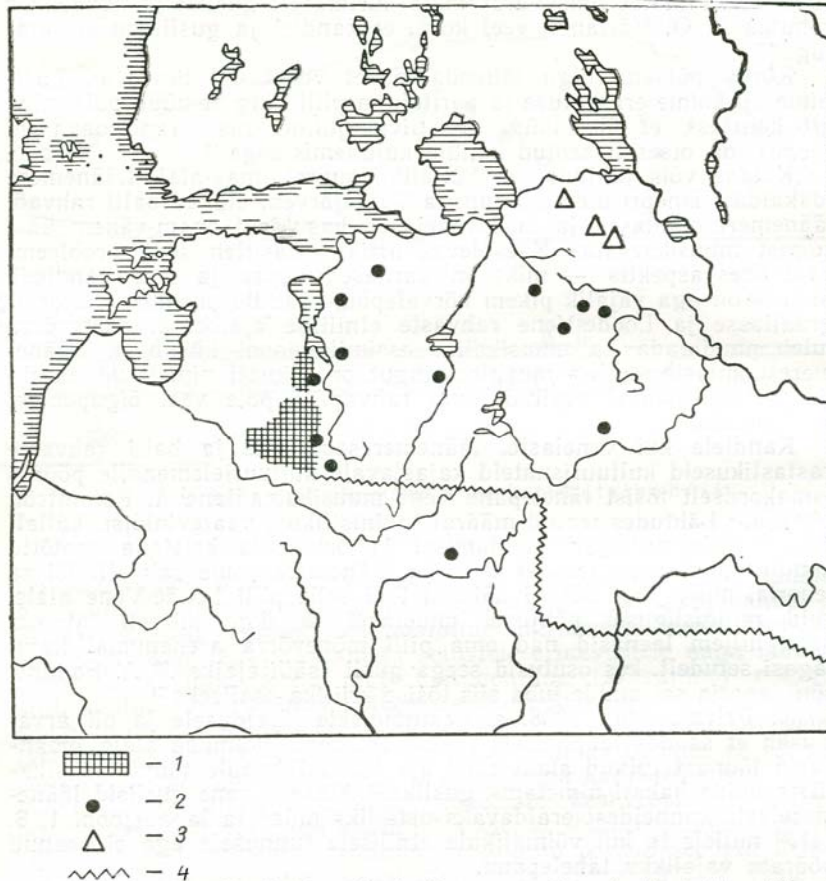
Labaga kannel on ühest puust õõnestatud väikekandle eritüüp, pilli korpus jätkub ülaosas kaane tasapinnal lauakujulise pikenduse, nn labaga (setu *helühänd*).

Labaga kandle paiknemisest kandletüüpi näpitavate keelpillide perekonnas annab ülevaate järgmine skeem.



Joonis 1. Kandletüüpide liigitus

Labaga kannel on olnud levinud Setumaal, Lutsi eestlastel, Vepsas, Latgales ja Lääne-Venemaal (vt. Joonis 2). Teistel läänemeresoome ja balti rahvail kasutusel olnud arhailistel ühest puust õõnestatud pillidel iseloomulik kõlalaua tiivakujuline pikendus puudub.



1 – Setu ja Ida-Läti ala, kust labaga kandleid on roheksti; 2 – gusli; 3 – vepsa kannel; 4 – soome-ugri toponüümika leviku lõunapiir.

Joonis 2. Labaga kannelde ja guslide levik muuseumikogude järgi (Tõnurist 1977).

Nagu kaardilt nähtub, tunti 19.-20. sajandi andmete järgi labaga kannelt ainult venelaste otseses naabruses asuvais läänemeresoome piirkondades, kuid mitte kõikjal (nt mitte isuritel ja vadjalastel). Seda asjaolu arvestades on Igor Tõnurist oletanud, et labaga kandle levikut tingisid vene rahvamuusika mõjul toimunud muutused mõnede läänemeresoome (setud, lutsi eestlased, vepslased) ja balti (latgalid) päritoluga etniliste rühmituste rahvamuusikas (Tõnurist 1977:151).

Setude ja võrumaalaste (nagu ka lätlaste ja latgalite) vaheline piir osutus labaga kandle leviku läänepiiriks.

Labaga gusli vanimad arheoloogilised leiud Venemaal pärinevad 9. sajandist (Banin 1997:46-52). Vana-vene allikatest võib leida teateid gusli olemasolust 11. sajandil

letopissidest. Guslimängijaid on kujutatud Novgorodi ja Pihkva käsikirjalistes jumalateenistustel kasutatavates 13. ja 14. sajandist pärinevates psaltrites, kus on kujutatud ka mänguvõtteid. Guslimängutraditsiooni järjepidevust kinnitavad Novgorodi arheoloogiliste väljakaevamiste 13.-15. sajandisse dateeritud leiud (Mehnetsov 2003:12).

Igor Tõnurist oletab, et labaga kannel ei saanud venelastel ainuvalitsevaks tüübiks enne 14. sajandit. Tuginedes Valgevene uurijale N. I. Privalovile arvab Tõnurist, et loodevenelaste kandle täiustamist labaga tingis ilmselt pilli kasutamine mitte niivõrd viisi- kui rütmipillina tantsu saateks (Tõnurist 1977:164). Kui läänemeresoomlaste muistne kannel omandas Pihkva ja Novgorodi mail venepärase erikuju, mis oli seotud akordilise mängutehnikaga, levis katmistehnikas mänguviis ka naaberaladele (Tõnurist 1985:100-101).

Tõnurist on pidanud setu labaga kandle mängu vene guslimängutraditsiooni lokaalseks avalduseks. Setu vana, ühest puust tehtud 6-7-keelne labaga *kannõl* on analoogiline pihkva-novgorodi labaga guslile (Tõnurist 1985:99). Sama kehtib vepslaste kandle kohta (Väisänen 1934:242-251). Venemaa 19. sajandi lõpust pärinevate labaga guslide ehituslikku sarnasust setu kanneldega on rõhutanud ka A. Banin (Banin 1997:46-52). Lisaks ehituslikule sarnasusele on nii Venemaal, Vepsas kui ka Setumaal olnud levinud akordiline katmistehnikas mänguviis.

Käesolevas töös kasutan terminit setu labaga kannel. 'Setu labaga väikekannel' oleks pisut kohmakas, samuti on väike- seal liiane, kuna labaga suuri kandleid pole olemas. Võib-olla oleks korrektne rääkida labaga kandlest Setumaal; 'setu labaga kannel' kui termin viitab kaudselt pilli rahvuslikule kuuluvusele, kuigi Setumaal mängitud labaga kannel ei ole vähemalt pilliehituslikult midagi Setumaale eriomast ning rahvuslikke pille ranges mõttes peaaegu et polegi. Kasutan termineid 'setu labaga kannel' ja 'labaga kannel Setumaal' sünonüümidenä. Sõnaühendit 'setu kannel' väldiksin, kuna Setumaal on mängitud ka uuemat suurt külakannelt.

4.2. Labaga kannel Setumaal

Järgnevalt annan alateemade kaupa ülevaate setu labaga kannelt puudutavast. Peatun setu labaga kandle ehitusel, häälestusel, mänguvõtetel, mängijate, repertuaaril, kasutussituatsioonil, funktsioonil ning kandlega seotud uskumustel.

Pihkva-Novgorodi oblastis koos piirnevate aladega – Tveri, Vologda ja Leningradi oblastiga – on labaga gusli mängutraditsioon säilinud ning uurijatele jälgitav kaasajani. Kuna on teada, et Lääne-Vene ja Setumaa gusli- ja kandlemängutraditsioonid on analoogilised nähtused, toon paralleelselt setu kannelt puudutavate andmetega ära ka Mehnetsovi, Morgensterni ja Banini töodes gusli kohta mainitu.

4.2.1. Pilli ehitus

Setumaal on labaga kandle materjaliks kasutatud pärna, kadakat, mändi, kuuske. Keeled olid vask-, messing- või terastraadist.

„Kadajane kannel peeti kõige kallimbas ja parembas. Pedäjäossast, sookuusest vai lõhmusepuust kandli olliwa kah küll tarbituseh, a neist es peeta nii suurt luko. Pääle too nõwweti, et terve kannel – kumu, helühand, kaas ja pulga – kõik ütest puust pidiwa tetü olema. Helühand pidi jälle kumuga ütepikkune ja otsast katskõrd laijemb ku kumu olema: Midä pikemb ja laijemb helühänd – seda illosamb helü. Keele olli wasitse vai mürgitse – viis vai kuus tükki. Wasitse peeti parembas.“ (ERA ERM 47 – Meremäe 1910. K. Usstav < I. Feodorov.)

Eesti Rahva Muuseumi kogudes leiduvad Setu alalt kogutud pillid on 6- ja 7-keelsed. Ka Väisäneni 1913. aasta reisipäevikus on märkmeid vaid 6- ja 7-keelsete kannelde kohta, salvestatud lood on Väisäneni andmetel mängitud 7-keelsetel kannedel.

Armas Otto Väisäneni poolt 1913. aastal tehtud foto kandlemeister Iivost annab aimu kandle tegemisel kasutatud tööriistadest, milleks on olnud mh künakirves ja peitel (vt. Foto 2).

Maksva tava kohaselt valmistas iga mängija oma pilli ise.

Lääne-Venemaal valmistati guslid kuusest või männist, Novgorodi oblastis on kasutatud valdavalt leppa. Kõlalaud on tehtud üldiselt kuusest, keeled terasest, vasest, sooltest, jõhvidest või ka taimsest kiust nõõrist. Gusli arhailisemal vormil on 5-7 keelt, hilisematel guslidel on keeli rohkem - Novgorodis 6-9, Pihkvas 9-11. (Mehnetsov 2003:6).

4.2.2. Mänguvõtted

Setu labaga kandlele ja vene guslile on iseloomulik tihe akordiline faktuur, mis tekib mängides akordilises katmistehnikas.

Pill võetakse vertikaalselt sülle, pikem külg vastu põlvi. Vasak käsi toetatakse kandle labale ning vasaku käe esimene teine ja kolmas (vahel ka teine, kolmas, ja neljas) sõrm asetatakse pilli labapoolses laiemas osas üle ühe keele keelte vahele (Vt fotod LISA 5). Randmeliigutusega üles või alla summutatakse keeled, mis ei tohi kaasa kõlada, ülejäänud keeled saavad vabalt heliseda. Sõrmede asendit keelte vahel mängu ajal ei muudeta. Parema käe esimese sõrmega üle keelte tõmmates pannakse katmata keeled helisema.

Nii on lihtsaimal kujul mängides võimalik vaheldada kaht akordi.

Sellise mängustiili rahvapärane nimetus Venemaal *бряцание* või *брякание* oli tuntud juba 11. sajandil (Morgenstern 1998:174). Lääne-Vene aladel, kus on levinud suurema keelte arvuga kanded, on kirjeldatud tehnikas mängides välja arendatud tõeline virtuoossus, mida iseloomustab meloodia peen esiletoomine ja tämbrite ning faktuuri rikkus. Kasutatakse akordide osalist vahetamist ning meloodiahääle väljatoomist - võib jätta mõne keele üle tõmbamata, mõnd tugevamini tõmmata, mõnd keelt veel lisaks näppida jne (Mehnetsov 2003:10).

Setu labaga kandle mäng on analoogne Lääne-Vene arhailisemate, väiksema keelte arvuga (5-7) guslide mänguvõtetega. Kasutatakse vaid kahe akordi vaheldamist.

4.2.3. Häälestus

Andmeid setu labaga kandle häälestuse kohta pärinevad peamiselt A. O. Väisäneni reisimärkmetest (Väisänen 1913).

Väisänen on oma noodivihikus ära toonud erinevate pillimeeste kannelde järgmised häälestused:

$c^1 e^{1+} f^{1+} g^1 a s^1 h^1 c^1$; h madaldus mängu käigus b -ks (Karaski Undsi).

$c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 b^1$ (Mati Kusma).

Kõige rohkem erinevaid häälestusi on Väisänen üles märkinud Semmeni Mikult.

$c^1 e^1 f^1 g^1 a s^1 h^1 c^1$

$c^1 e s^1 f^1 g^1 a s^1 b^1 c^1$

$c^1 d^1 f^1 g^1 a s^1 h^{-1} c^2$ (Petseri, Pankovitsa ja Irboska kirikukellad).

$c^1 e s^1 f^1 g^1 a s^{-1} b^1 c^2$ (Kriisa).

$h c^1 f^1 g^1 a s^1 b^1 c^1$

$b c e s^1 e^1 f^1 a^1 b^1 c e s^2$ (Kusaana Oloksa).

Kandle häälestust on oma teates maininud ka K. Usstav:

„Kõige torremb neist ol inämbusi e, kõige korgemb tas e. Kõik kuus keelt sääti hellü: e, fis, gis, a, c, e.“ (ERA ERM 47 – Ussatv < Ivan Feodorov, Meremäe 1910).

Üldiselt võib ütelda, et setu labaga kandle häälestuses on printsii bis tegu diatoonilise iseloomuga heliastmiku esimese kuue või viie astmega. Ühel juhul on esindatud kõik seitse astet. Heliridades esineb tugiheli ja kolmanda astme vahel suur või väike tert. Juhul, kui diatoonilise heliastmiku esimestele helidele vastavaks on häälestatud viis keelt, lisanduvad okta vi võrra madalam viies aste ja alumine seitsmes aste.

Mehnetsov ütleb guslide häälestusest kirjutades, et kuigi mängijati häälestus varieerub, võib välja tuua, et kõigis häälestustes esinevaks elemendiks on diatooniline helirida, mille äärmiste helide vahe on kvart. Seda printsiipi järgides on võimalik luua

erinevaid häälestusi: näiteks 5-keelsete kannelde puhul on võimalik lisada kvardi ulatusega diatoonilisele helireale üks aste üles või alla. 7-keelsete kannelde puhul kehtib sama põhimõte, kvardi ulatusega diatoonilist astmestikku võib lisahelidega täiendada üles, alla või mõlemas suunas (Mehnetsov 2003:9-10).

Pihkva regiooni guslilugudele on iseloomulik diatooniline helirida, millele on lisatud burdoonkvint. Diatoonilise helirea esimene aste on unisoonis burdoonkvindi alumise astmega. Burdoonkvindiga liituva helirea tugiheli ja kolmanda astme vahe on üldjuhul väike terts, mõningatel juhtudel ka suur terts (Banin 1997:46-52).

4.2.4. Mängijad

Kannelt mängisid Setumaal mehed. Pillimehed, keda Väisänen oma 1913. aasta kogumisreisil kohtas, olid vanemapoolsed, nende sünniaastad jäävad 19. sajandi keskpaika või esimesse poolde – vahemikku 1839 – 1859.

4.2.5. Repertuaar

Enamik Setumaalt fonografeeritud kandlelugusid on mitmesugused kargused (*setukõnõ*, *pl'aska*). H. Tampere pidas neid vene algupäralisteks, seotuks vene vanema tantsukihiga, mis ümbruskonna venelaste seas juba ammu unustatud. (Tõnurist 1985:100).

Kohalikuks nähtuseks on kirikukellade imitatsioonid kandlel. Taolisi kirikukellade helijäljendusi kandlel on mänginud teistegi vene õigeusku tunnistanud rahvaste kandlemängijad, nt Karjalas ja Marimaal, kes kuulsid õigeusu kirikute mitmehäälset rütmilist kellalöömist (Tõnurist 1985:101). Vene guslimängijad sellist žanri ei tunne.

Venemaa guslimängijate repertuaar sisaldab eri tüüp lugusid, mida nimetatakse *плясовые*, *танцевальные* ja *песенные*. Esimese all peetakse silmas vanemate vene pljaskade saatemuusikat, teise all uuemaid üle-euroopalise taustaga tantse (valss, polka, krakovjakk), kolmanda all guslil mängitud tšastušcade saateid. Guslimängija Ananjevilt pärinevad teated selle kohta, et guslil on mängitud ka kirikulaule (Banin

1997:46-52). Uuemat sorti tantsulood seostuvad suurema keelte arvuga gusliga, 5-7-keelsetel guslidel (nagu ka setu labaga kandlel) uuemaid tantsulugusid mängitud pole.

4.2.6. Mängimissituatsioonid, funktsioon

Setu labaga kannel on olnud tähtis tantsu saatepill, mille ülesanne on anda tantsule rütm. Setu karguste saatemuusikas on kindel rütm esikohal. Instrumentaalsaate rütmilisuse olulisusele osutab ka seik, et veel 20. sajandi algusaastail tantsiti tänapäeva Novgorodi oblasti idaosas kandle või lõõtsa puudumisel kastrulil sõrmedega mängitud rütmilise saate järgi (Tõnurist 1977:165).

Setu labaga kannelt on mängitud ka laulu saateks. Väisäneni poolt on salvestatud kaks kirikukellade imitatsiooni, kus kandlele liitub mängija laul. Kirikukellaimitatsioonide tekstide sõnalisi üleskirjutusi leidub Setust rohkemgi (Kõmmus 2004). Setu labaga kandle kasutamist laulu saateks kinnitavad ka arvatavalt setust välja rännanud Lutsi eestlaste paralleelid:

„Keegi vanamees rääkis mulle, ta vanaisa olla eesti laulusid laulnud ja sinna juurde kannelt lõõnud. Kandleid, niisamasuguseid kui Eestiski (7-9 keelga) oli veel siin ja sääl näha.“ (Kallas 1894:62).

Kannelt võis mängida isegi surnuvalvamise juures, kui muu pillimäng, laulmine ja lõbutsemine oli keelatud (Hurt 1904). Arvati, et mäng meeldib surnu hingele ning too jääb kuueks nädalaks kodu lähedale (Väisänen 1923:166; 1924:211; 1927:175).

Sel ajal, kui Väisänen Setumaal käis, oli labaga kannel peamiselt kodune pill (Väisäneni 1913. aasta reisipäevikud). Varasemal ajal on kannelt kasutatud ka külapidudel ja pulmades (Väisänen 1923:166). Andmeid mitme kandle koosmängust, samuti ansamblimängust teiste pillidega ei ole.

Karl Usstavi poolt saadetud teates on juttu kandlemängu seotusest kindlate pühadega, kannel on olnud hooajaline pill:

„Selle mängitigi wanal aol kannelt ennegi pühi aol ja kõie inämb talistepühil, too om: Toomapäivast wastseaastagani. Muidugi mängiti ka saajul ni kirmaskil, a inämb iks pühi aol. Aastaga 70. iist ol siin üts wäega kuulsa kandlelööja, Härmä külä Iwwani Höödo (Оедор Иванович), mu wanaesä, a kannel sais timäl terve aastaga aigu wiljäsälweh, es mängi kunagi, a tul Toomapäiv, toodi haina ni hole tarrehe, läts õdangul wanaesä aitahe ja tõi uma kadajadse kandle kodo, mõssi käe ni suu puhtas, isti järje pääle ja sis nakse mängmä ja ku illosahe! Ole ei inämb säänest mängmist kuskil kulda, ja nii iks ega päiv kooni wastse aastagani; sis ta vei kandle jällegi aita salwehe ja es too enne wällä kui suistepühil, wai arokõrd, kui mõni kallis külaline johte tulema, sis mängiti ka, a iks veidemb ku Toomapäiwal.“ (ERA ERM 47 - K. Usstav < Ivan Feodorov. Meremäe 1910).

Venemaal, nagu Setuski oli gusli 19. sajandi lõpul valdavalt kodune pill, suurematel kogunemistel ja külatänavatel *гуляние*’l seda enam ei mängitud (Banin 1997:46-52). Mehnetsov leiab, et traditsioonilise repertuaari iseloom, selle liigid ja tavade püsivus kannavad jälgi tihedast seosest instrumentaalmuusika ja rituaali ja tavade vahel. Mehnetsov oletab ka, et muusikainstrumenti on kasutatud ka muusikalis-poeetilise eepilise teksti pajatamisel. (Mehnetsov 2003:11).

4.2.7. Kannelt puudutavad uskumused

Setu pruugis nimetati kannelt Jumala loodud pilliks (Väisänen 1926; 1928:289). Sellel uskumusele on paralleele vadjalaste ja isurite juurest, kus on arvatud, et kandlemäng peletab kuradi eemale (Tõnurist 1969:342). On arvatud, et ka Jeesus mängis kannelt:

„Taawida-pill, Jeesu-pill, kannel, om kõige wanemb mänguriist maa pääl. Kuning Taawid on timä Jumala käest saanu ja Jumal esi om Taawidale timä löömist kätte opanu. Ka Jeesuke mängse seo pilli pääl ja näüdi ristinemisile timä löömist.“ (ERA ERM 47 - K. Usstav < Ivan Feodorov. Meremäe 1910).

Levinud on olnud uskumus, et kandlemänguga saab surma eemale peletada. Väisänen refereerib vene uurijat I. I. Viskovatov’it:

“Setumaal Raakva külas elas vanataat Filip, kes oli tuntud lauluoskuse poolest. Filip jutustas, et kord katku ajal jäi kogu tema pere haigeks. Pere oli surmasuus, kuid tema

helistas hilise ööni kandlekeeli ja laulis. Mäng kostis sauna avatud aknast välja ja ta nägi, kuidas tema poole tuli valge olend, kel oli ebaloomulikult pikk pea. Too vaatas vilksamisi sauna, kuid tema lõi kõvasti kandlekeeli ja nägu kadus, hajus kui udu. Tema pere oli päästetud” (Väisänen 1926:207).

4.3. Kokkuvõtteks

Setu labaga kannel on väikekannelde hulka kuuluv näppekeelpill. Ilmselt kujunes labaga kannel – läänemeresoomlaste muistse kandle venepärane erikuju – välja Pihkva ja Novgorodi mail. Uudne konstruktsioon ning katmistehnikas mänguviis levisid ka naaberaladele – Vepsamaale, Latgalesse ja Setumaale.

Setumaal on olnud levinud 6-7-keelsed labaga kanded. Lääne-Venemaal on mängitud nii samasuguseid kui ka suurema keelte arvuga pille.

Setumaal on olnud levinud akordiline katmistehnikas mängustiil selle lihtsamal kujul, mis seisneb kahe akordi vaheldamises.

Häälestus varieerub nii mängijati kui ka ühel mängijal erinevates lugudes. Põhiliselt on tegu diatoonilise iseloomuga heliastmiku esimese kuue või viie astmega, millele võib lisanduda alumine viies ja seitsmes aste.

Setu labaga kandle lugusid puudutavat rahvapärast žanriterminoloogia kohta on andmeid fikseeritud napilt, ERA kogudesse jõudnud labaga kandle lugude salvestuste põhjal võib arvata, et on tehtud vahet kirikukellade imitatsioonide ja karguste vahel.

Setu labaga kandlel mängitud repertuaar on olnud seotud tantsudega, kargustega, mille rütmi andvaks lahutamatuks osaks on pillisaade olnud. Ilmaasajata pole tantsulood, Setumaal kargused ja Venemaal *плясовые*-lood, tähtsaim osa pillimeeste repertuaarist. Mängitud on ka laulu saateks. Omaette žanrina on eristatud kirikukellade imitatsioone kandlel.

Varasemal ajal on kannelt kindlasti mängitud külapidudel ja pulmades tantsu saateks, 20. sajandi alguses on labaga kannel olnud Setumaal kodune soolopill eelkõige intiimseks musitseerimiseks. Tantsu saateks on mängitud uuemat külakannelt.

Kandlemäng pole olnud puhtlat profaanne, harilik tavategevus. Omalaadne sakraalsus tuleb välja kannelt puudutavatest uskumusteadetest, samuti andmetest, et kandlemäng on olnud rangelt seotud pühade ajaga.

Kannelt mängisid Setumaal mehed. A. O. Väisäneni poolt 1913. a. Setumaal kohatud labaga kandle mängijate vanus osutab sellele, et selle pilli mängutraditsioon oli tollal taandumas. Labaga kannel ei olnud Setumaal tollal enam domineeriv, nooremad mehed mängisid juba uuemat külakannelt.

Setu materjali muusikalisi ja mängutehnilisi paralleele tuleks Venemaalt otsida eelkõige väiksema keelte arvuga guslide juurest.

5. 1913. AASTAL SALVESTATUD SETU VÄIKEKANDLELUGUDE MUUSIKALINE ANALÜÜS

5.1. Uurimise alla tulevad mängijad ja nende repertuaar

Setu kandle lugude muusikalise analüüsi lähtematerjaliks on 1913. aastast pärinevad A. O. Väisäneni poolt tehtud vaharullisalvestused. Materjal paikneb Eesti Rahvaluule Arhiivi kogudes.

1913. aasta kogumisreisil on Väisänen salvestanud nii väikekandle kui uuema külakandle mängijaid, kokku 34 kandlelugu. Väikekandlelugusid on Väisänen talletanud viielt mängijalt – Karaski (Герасим’и) Unaskilt, (Väisänen on kasutanud ka nimekuju Undsi), Mati Kusmalt (Кузьма Матвей), Semmeni Mikult (Семен’и Никита), Kriizalt (Григорий) ja Kusaana Oloksalt (Алексей)⁵.

1913. aastal Setumaalt talletatud väikekandlelugudest annab ülevaate järgmine tabel:

	Pillimees	Vanus	Elukoht: küla, vald*	Loo pealkiri	Viide
1.	Karaski Unask (Undsi)	73 a.	Litvinna k, Satseri v.	Setu kargus	Väisäneni noodivihik II nr 267
2.	Mati Kusma	74 a.	Saurova k.	Setu kargus	ERA Fon 87a
3.	Mati Kusma	74 a.	Saurova k.	Pillilugu	ERA Fon 87b
4.	Semmeni Mikk	61 a.	Lädina k, Satseri v.	Pillilugu	ERA Fon 88a
5.	Semmeni Mikk	61 a.	Lädina k, Satseri v.	Pillilugu	ERA Fon 88b
6.	Semmeni Mikk	61 a.	Lädina k, Satseri v.	Pillilugu	ERA Fon 88c
7.	Semmeni Mikk	61 a.	Lädina k, Satseri v.	Setu kargus	ERA Fon 88d

⁵ Setude pärisnimed on pärit kreekakatoliku kiriku nimevaramust. Lapse ristimisel andis papp talle ristinime kas seoses pühaku nimepäeva või muu kirikupühaga. Kirikuraamatusse märgitud venepäraseid isikunimed painutati suupäraseks ja läänemeresoome nimedele lähedasteks. Võõrapärasest ristinimest tuletati rahvapärane hüüdnimi, mis võis piirkonniti erineda ja mille kirjapilt pole püsiv (Simm 1981). Juhul, kui pillimehe nimekuju esineb Simmi loendis, on ristinimi sulgudes ära toodud.

Oma päeviku materjalides ning ERA kartoteekides on Väisänen kasutanud palataliseeritud s-i märkimiseks z-tähte ning kirjutanud t soomepäraselt kahekordselt, seetõttu on nimekujud tal Kriiza, Matti Kusma, Kuzaanan Oloksa. Käesolevas töös ei pidanud ma vajalikuks Väisäneni kirjaviisi järgida.

Valdadeks jagati Setumaa Eesti Vabariigis 1922. aastal. Valdade osas pole tabelis tegu Väisäneni kogumisreisi aegse administratiivse jaotusega.

8.	Semmeni Mikk	61 a.	Lädina k, Satseri v.	Petseri kiriku kello	ERA Fon 89a
9.	Semmeni Mikk	61 a.	Lädina k, Satseri v.	Pankovitsa kiriku kello	ERA Fon 89b
10.	Semmeni Mikk	61 a.	Lädina k, Satseri v.	Irboska kiriku kello	ERA Fon 89c
11.	Kriisa	60 a.	Unkavitsa k., Vilo v.	Kargus Jandamise jago	ERA Fon 91f
12.	Kriisa	60 a.	Unkavitsa k., Vilo v.	Kargus Kargamise jago	ERA Fon 91g
13.	Kusaana Oloksa	54 a.	Tsäälsä k.	Setu kargus	Väisäneni noodivihik nummerdamata

Tabel 1. 1913. aastal A. O. Väisäneni poolt Setumaalt talletatud labaga kandle mängitud lood

Analüüsitava materjali seas leiduvad Setu väikekandlelood jagunevad kolme rühma: pealkirjata (või pealkirjastatud lihtsalt kui pillilugu), tantsulood (kargused) ja kirikukellade imitatsioonid.

Materjali hulgast olen muusikalise analüüsi objektiks valinud kõik labaga kandle mängitud lugude helisalvestused (tabelist lood nr. 2-12). Väisäneni poolt vaid kirjalikul kujul talletatud lood on ära toodud töö lisades (vt LISA 4). Olen teinud kõigist vaatluse all olevatest lugudest transkriptsioonid (vt LISA 1).

Oma piirangud seab töö täpsusele salvestuste kvaliteet. Setu labaga kandle lugude kogumine on toimunud ajal, mil helisalvestusvõimaluste tehnoloogiline tase ei olnud võrreldav tänapäevaste võimalustega. Analüüsitavad lood on salvestatud vaharullidele, sealt magnetofonilindile ümber võetud ning digitaliseeritud. Fonograafisalvestuste kvaliteet halveneb iga läbimängukorraga, lisaks teeb rullide seismisel ka aeg oma töö ning helikvaliteet halveneb võrreldes algsega veelgi. Selle kõigega seoses langeb paratamatult noodistuste detailitäpsus kunagi esitatud originaallugudega võrreldes.

5.2. Noodistused

Iga notatsioon on kokkuleppeline süsteem, mis püüab edasi anda kirjeldatava muusikatraditsiooni olulisimaid strukturealseid tunnuseid (Sarv 2000:51). Lähtematerjal on nii helikõrguslikult kui rütmiliselt korrastatud uurija subjektiivse arusaamise järgi, kuid peegeldab kindlasti tegelikkust.

Setu labaga kandle lugude noodistustes kirjeldan harilikul viiel noodijoonel muusika helikõrguslikku struktuuri, rütmilisi mustreid, meetrikat. Setu labaga kandle lugude noodistused olen transponeeritud põhiheliga d -sse⁶.

Lugudes kasutatavate helikõrguslike kategooriate arvu eristamisel on abiks Väisäneni andmed kannelde keelte arvu kohta. Samas komplitseerib küsimust asjaolu, et esituses ei erista kõrv alati nii palju kõrgusi – iga kord ei kasutata kõiki keeli. Noodistuste algusesse olen märkinud kuuldelised heliread, st salvestustes reaalselt kõlavad helid. Saamaks aimu kannelde võimalikust tegelikust keelte arvust, võib vaadata Väisäneni andmeid (alapeatükk 4.2.3).

Helikõrguste täpne määratlemine oli keerulisem probleem – häälestus pole vastavuses tempereeritud häälestusega, absoluuthelikõrgused kõiguvad, helisatmiku intervalliline struktuur vastab diatoonilisele helireale üldjoontes. Ka ühe mängija kandle häälestus on erinevates lugudes pisut erinev.

Pillilugude meloodia ja rütmi noodistamine tähendab ühtlasi ka muusikalist analüüsi, seetõttu käsitlen neid küsimusi lähemalt allpool.

5.3. Setu labaga kandle lugude helikõrguslik struktuur

5.3.1. Heliread

Labaga kandle lugude aluseks olevaid heliastmikke olen käsitlenud lääne muusikale omaste pooletooniliste suhete valgusel, kuigi kõik pooltoonid pole reaalses esituses võrdsed. Noodistustes olen seda edasi andnud kasutades dieesi ning pooltoonist väiksemate kõikumiste puhul üles ja alla suunatud noolekesi nootide kohal.

Kuuldelise kogemuse põhjal on analüüsitud lugudes kasutatud järgmisi heliridu (tugiheli on transponeeritud d -sse ning märgitud suure tähega):

$D^1-e^1-fis^1-g^1-a^1-h^1$ (3 loos)

$D^1-e^1-fis^1-g^1-a^1-h^1-d^2$ (1 loos)

⁶ Otsuse langetamisel said määravaks kaks asjaolu: kaasajal mägitavate labaga kannelde levinum häälestus ning suhteline lähedus originaalhelistiele.

$a-D^1-e^1-f^1-gis^1-a^1$ (1 loos)

$a-D^1-e^1-f^1-g^1-a^1$ (3 loos)

$D-a-D^1-e^1-f^1-g^1-a^1$ (2 loos)

$a-D^1-e^1-f^1-g^1-a^1$ (1 loos).

Analüüsitud lugudes on kasutatud kvindi või seksti ulatusega tugihelist algavat diatoonilise iseloomuga helirida, mida on laiendatud üles või alla. Heliridades esineb tugiheli ja kolmanda astme vahel suur või väike tert. Lisatud on tugihelist oktaavi võrra kõrgem (esimene) aste või tugihelist kvardi võrra madalam (viies) aste. Kahes loos (ERA, Fon.88 d Setu kargus ja ERA, Fon.89 a Petseri kiriku kello) võib oletada lääne-vene guslide häälestuses tavalise burdoonkvindi kasutamist (vt ptk 4.2.3).

5.3.2. Kooskõlad

Helirea helide koondumine kooskõladeks allub rangetele reeglitele, mis on omakorda tihedalt seotud pilli mängutehnikaga. Kooskõladesse ühinevad helireas üle ühe paiknevad astmed⁷. Nii tekib kaks funktsionaalset astmekompleksi: olenevalt helireast $d-fis/f-a$ ja $e-g-h$ või $d-f-a$ ja $a-e-g$.

5.3.3. Astmete omavahelised funktsionaalses suhted

Probleemne on küsimus neis heliridades üksikute heliastmete hierarhiate määratlemise põhjendatusest. Astmed, mis moodustavad helirea, on helikõrgusliku süsteemi ehk laadi elemendid, mille vahel eksisteerivad teatud suhted, mida nimetatakse laadifunktsioonideks. Laadifunktsioonide mõistmiseks peab jälgima a) astmete käitumist üksteise suhtes b) nende kasutamise sõltuvust muusika rütmilisest ja vormilisest küljest.

Selle küsimuse lahendamiseks on oluline mõista setu labaga kandlel mängitud mitmehäälsuse loomust. Setu labaga kandle lugude mitmehäälsus ei ole seotud funktsionaalsele harmooniale vastava laadilise mõtlemisega. Kooskõlasid võib

⁷ Sellist kooskõlade moodustamise printsiipi on nimetatud ülehüppamisvõtteks (Pärtlas 2001:130), sama printsiibi järgi tekivad kooskõlad ka setu ja vene rahvalaulus, aga ka nt Kesk- ja Id-Aaafrika rahvaste mitmehäälsuses – tegu on universaalse võttega.

kirjeldada kui paralleelset mitmehäälsusest tertsides, mis tähendab seda, et kõik hääled liiguvad paralleelselt üksteise kõrval tertsisuuruste intervallidega⁸.

Nii on setu labaga kandle lugudes tegu pigem kahe astmekompleksi omavahelise pinge, kui üksikhelide selgesti eristatava hierarhiaga.

Tugiheli asemel tundub olevat õigustatum rääkida tugihelikompleksist. Võttes arvesse sagedasemat paiknemist takti/rõhurühma rõhulisel osal ning esinemist lugude alguses ja lõpus, on analüüsitavates lugudes tugiastmekompleksiks helirea esimeselt astmelt ülesehituv kooskõla *d-f/fis-g*.

5.4. Ajaline korrastatus setu labaga kandle lugudes

Muusika on oma olemuselt ajas kulgev protsess ja viis, kuidas ta aega organiseerib, on üks olulisemaid muusikalist mõtlemist iseloomustavaid küsimusi (Pärtlas 2004:467).

Setu labaga kannelt võib käsitleda kui eeskätt rütmipilli, seetõttu on lugude rütmiline külg helikõrgusliku küljega võrreldes mitmetasandilisem ja komplitseeritum.

Muusika korrastatus on olemuslikult arhitektooniline. Keeles ühendatakse tähed sõnadesse, sõnad lausetesse, laused lõikudesse jne. Meloodias grupeeritakse noodid motiivideks, motiivid fraasideks, fraasid perioodideks. Samasugune on lugu muusika rütmilise struktuuriga, samal kombel suhestuvad muusikas omavahel meetrum, rütm pind- ja süvatasandid ning suuremad ja väiksemad vormiüksused (Cooper ja Meyer 1960:1).

Muusika rütmilise struktuuri kirjeldamine hõlmab järgmiste elementide iseloomustamist: pulss, meetrum, rütm, grupeerimine. Rütm organiseerib kõiki muusikalist protsessi loovaid ja kujundavaid elemente ning on ise samal ajal nendega seotud ning nende poolt korrastatud (Cooper ja Meyer 1960:v, vi, 1).

⁸ Ilmselt just sedea on silmas pidanud ka A. Banin kirjutades vene guslilugude „olemuslikust ühehäälsusest“ (Banin 1997:46-52).

5.4.1. Rütm

Termin 'rütm' märgib üldist liikumist, mida markeerib tugevate ja nõrkade elementide korrapärane järjestus. Muusikas määratletakse rütmi peamiselt helide kestuse kaudu. Kirjeldada tuleb nootide kestusi ning kestusega seotud mustreid (London 2001c)⁹.

Niisiis võib rütmi kõige lihtsamalt mõista kui kestvuslike ühikute järgnevust (*sequence of durational proportions*). Kuid rütmi, rütmilisust võib mõista mitmetasandilisemana: kogeda rütmi on grupeerida eraldiseisvaid helisid struktuursetesse mustritesse. Selline grupeerimine on füüsilise muusika erinevate aspektide (ka helikõrgus, intensiivsus, tämber, tekstuur, harmoonia, mitte vaid kestus) omavahelise mõju (*interaction*) tulemus. Muusika ajamõõtmise organiseerimine (*temporal organization*) on alati seotud kõigi teiste muusikat kujundavate jõududega (Cooper ja Meyer 1960:1).

5.4.1.1. Vältused

Analüüsitud pillilugudes on tegemist suhteliselt täpselt organiseeritud ajaliste ketustega ehk rütmiühikutega (♩; ♪; ♫).

Noodistustes olengi kasutanud neid kolme kategooriat – veerand-, kaheksandik- ja kuueteistkümnendiknoote. Vältuskategooriate vahekord on põhimõtteliselt järgmine:

♩ = ♪♪ = ♫♫♫♫

Paaril juhul olen pikenduste edasiandmiseks kasutanud ka punktiga noote.

5.4.1.2. Rütmimustrid

Tavaliselt mõistetakse rütmi all erinevate rütmivältuste vaheldumisel lugude pinnatasandil tekkivaid mustreid. Rütmimustrid pole rangelt ennustatavad. Püsiva meetrumi raames moodustuvad varieeruvad rütmimustrite rühmad.

⁹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* definitsioonide äratoomisel on osaliselt kasutatud Vaike Sarve tõlget (Sarv 2001).

Setu labaga kandle lugudes meetrumit ja rütmi omavahel vastandatud pole. Meetriline baas on rütmilises esituses pidevalt jälgitav ning moodustab rütmimustreid toetava raamistiku.

5.4.2. Meetrum

Muusikateoorias mõistetakse meetrumit kui noodikestustest, rõhkudest ja taktilöökidest moodustuvat korduvat rütmilist mustrit muusikas. Selle alusel jaotatakse muusika taktideks (*yourdictionary.com*). Noodistustes antakse meetrumit edasi taktimõõdu abil.

Meetrum funktsioneerib kui dünaamiline temporaalne raamistik nii muusikaliste kestuste esitamisele kui tajumisele. Üldises tähenduses on meetrum inimtegevuse käigus tekkinud korrastatud ajaühikutest koosnev mudel. Muusikateoses esinevad ajaühikud kolmel temporaalsel tasandil (löögid, nende alljaotused ja ühendused) ning moodustavad ajas kulgeva hierarhia (London 2001a).

Meetrumi kujundamise aluseks on pulss (ingl. *pulse*), mis iseloomustab ajavoolu regulaarselt korduvat liigendust. Pulsi selge tunnetamine on muusikalise meetrumi eeltingimus, pulss moodustab temporaalse tugipõhja meetriliste struktuuride kõrgematele tasemetele (taktimõõd) ja madalamatele alljaotustele (4/4 taktimõõdu puhul kaheksandiknoodid jne). Pulsiga sünonüümselt kasutatakse terminit 'taktilöök' (ingl beat). Grupeerides tugevaid ja nõrku lööke suurematesse ühikutesse, loome meetrumi (London 2001 b).

Setu labaga kandle lugusid kuulates jääb esmase muljena kõrva küllaltki monotoonne ja ühtlane kaheksandiknootide meetriline pulsatsioon. Pulseerimine annab lugudele tantsulise iseloomu. Meetrumi kujunemisel on ajaliste ühikute järjestamise kõrval oluline toime esituses kuuldaval rõhul. Kahe rõhu vahele jäävat üksust nimetatakse rõhurühmaks, noodipildis vastab sellele üks takt. Setu labaga kandle noodistustes olen helimaterjali taktidesse jaotamisel lähtunud kuuldavatest rõhkudest.

Stabiilse meetrumi aluseks setu labaga kandle lugudes on rõhurühmad. Analüüsitava materjalis eristuvad kahe, kolme ja nelja veerandnoodi pikkustest rõhurühmadest

koosnevad lood. Setu labaga kandle lugudes on kasutusel kahe-, kolme- või neljaosaline meetrum. Enamasti sisaldab rõhurühma rütmiline muster veerandnoodi pikkusi või sellest lühemaid rütmivältusi (noodipildis kaheksandik- või kuuetesitkümnendiknoote).

5.4.3. Setu labaga kandle lugude analüüs laadirütmi aspektist.

Laadirütmi terminiga tähistatakse laadifunktsioonide vaheldumise rütmi, nähtuse tekkimise eelduseks on funktsionaalsete astmekomplekside olemasolu laadisüsteemis. Kooskõladesse ühinevad helireas üle ühe paiknevad astmed. See viib kahe laadifunktsiooni, kahe omavahel laadilises opositsioonis oleva funktsionaalse kompleksi tekkimiseni (Pärtlas 2001:129jj).

Leian, et see lähenemine haakub setu labaga kandle lugudega olemuslikult väga hästi. Labaga kannelt eelpoolkirjeldatud viisil (vt ptk 4.2.2) mängides tekivadki helireas üle ühe paiknevatest astmetest kaks vastandatud kooskõla. Laadifunktsioonide vaheldumist on setu labaga kandle lugudes suhteliselt kerge jälgida, sest kooskõlad moodustuvad seoses mängutehnikaga seaduspäraselt¹⁰.

Lugude rütmiplaanide vahekorra jälgimiseks koostasın skeemid, mis peegeldavad lugude ehitust mitme rütmiaspekti seisukohalt. Neid skeeme on kokku 11. Skeemid on ära toodud töö lisades (LISA 2).

Skeemides tähistan nimetatud kahte laadifunktsiooni tähtedega o ja x. X märgib helirea esimeselt astmelt ülesehituvat astmekompleksi, o helirea teiselt astmelt ülesehituvat kooskõla. Tähistuse valisin graafilise kontrastsuse tõttu, muud tähendust neil sümboleil pole. Iga loo puhul on välja toodud ka teine skeem – üldistatud laadirütmi sügavam tasand, loo laadilis-funktsionaalse arengu üldine pilt.

¹⁰ Olgu öeldud, et põhimõtteliselt on eelkirjeldatud mängutehnikas mängides võimalik moodustada ka ebaseaduspäraseid kooskõlasid, muutes sõrmede asendit vaid osaliselt. Sellises edasiarendatud mängutehnikas on nt Lääne-Venemaa guslimängijad saavutanud kõrge virtuoossuse. Setumaal analüüsitava materjali põhjal on mängitud siiski vaid kahe akordi vaheldamisega.

Selgitan oma analüüsi täpsemalt ühe loo, Mati Kusma poolt mängitud setu karguse näitel.



Joonis 3. ERA, Fon.87 a Setu kargus – Setu, Saurova k. – A. O. Väisänen < Mati Kusma, 74 a., setu kandlel (1913).

Edasi olen välja kirjutanud lugude rütmi ning sellele vastavad laadifunktsioonid:



Joonis 4. ERA, Fon.87 a Setu kargus – Setu, Saurova k. – A. O. Väisänen < Mati Kusma, 74 a., setu kandlel (1913). Laadirütmi skeem

Järgnevalt olen välja toonud ning skeemidele lisanud laadirütmi üldistatud sügavama tasandi:



Joonis 5. ERA, Fon.87 a Setu kargus – Setu, Saurova k. – A. O. Väisänen < Mati Kusma, 74 a., setu kandlel (1913). Laadirütmi süvatasand.

Sel kombel olen analüüsinud kõiki lugusid. Analüüsitud lugudes joonistuvad laadirütmi süvatasandil välja korduvad kahe- kuni neljapositsioonilised funktsionaalsed (kahest vastanduvast akordist koosnevad) tsüklid¹¹. Üks positsioon võib koosneda ka kahest kaheksandiknoodi pikkusest laadirütmi süvatasandi ühikust, sellisel juhul on seda märgitud kahe kokkukirjutatud tähega. Funktsionaalsete tsüklite piirid langevad kokku meetrumi rõhkudega.

Laadirütmi süvatasand on igas loos individuaalne. Analüüsitud lugudes esinevad järgmise ehitusega laadirütmi süvatasandi vormelid ja nende kombinatsioonid:

Kahepositsioonilised:

X O; O X

Kolmepositsioonilised:

X X X; O O O; O XO X; X X OX; O O XO

Neljapositsioonilised:

X X X O; O X X X; X X OX OX; X X X OX; O O O XO;
X X X X; O X O X; X X O X

¹¹ Laadirütmi süvatasandil eristuva funktsionaalse tsükli positsiooniks nimetan veerandnoodi pikkusele vastavat osa nimetatud tsüklist.

5.4.3.1 Kuidas laadirütmi süvatasandi korduvaid funktsionaalseid tsükleid nimetada?

Jeff Todd Titon võttis bluuskitarrimuusikat analüüsides sarnaste süvatasandi üksuste kohta kasutusele termini *preform* (soome k. *esimuodo*). Titon rõhutab nende üksuste olemuslikku muudetavust ja seda, et neil pole iseenesest veel lõplikku vormi. Esitushetkel toimuv improvisatsioon määrab, millise lõpliku vormi *preformid* muusikas saavad (Saha 1996:122).

Titon ise peab *preformi* mõistet Milman Parry ja Albert B. Lordi vormeli mõiste vasteks. Titon rõhutab, et vormelit ja *preformi* ei tohiks mõista kui jäika klišeed, ranget ettekirjutust; ta käsitleb neid kui alternatiivide süsteeme (Saha 1996:125-127). Käesolevas töös ei seo ma end kõigi varasemate vormeliteooriate ning nende üksikasjadega.

Nimetan laadirütmi süvatasandi analüüsi abil leitud funktsionaalset tsükli laadirütmi süvatasandi vormeliks. Oma olemuselt on see konstruktsioon, abstraktsioon ning pole ilmselt seotud pillimehe poolse ratsionaalse sihipärase komponeerimisega.

5.4.4 Vorm

Regilaulu analüüsides saab viisi vormi analüüsides võtta aluseks viisirea (millele üldjuhul vastab värsirida). Mis võtta vormi analüüsi aluseks setu labaga kandle lugudes?

Käesolevas töös kasutan sellele küsimusele vastamiseks lugude laadirütmi uurides leitud laadirütmi süvatasandi vormelit. Kirjeldades analüüsitud lugude ülesehitust laadirütmi süvatasandi vormelist lähtudes, võib välja tuua järgmised vormiskeemid:

Kahepositsioonilised vormiskeemid:

X ja O vaheldumine (ERA, Fon.89 a Petseri kiriku kello);

Kahepositsiooniline + neljapositsiooniline:

X ja O vaheldumine instrumentaalosas + X X X O laulu saateks (ERA, Fon.89 b Pankovitsa kiriku kello);

Kolmepositsiooniline:

O XO X (ERA, Fon.91 g Kargus: kargamise jago);

Neljapositsioonilised:

X X X O (ERA, Fon.87 a Setu kargus);

O X X X (ERA, Fon.87 b Pillilugu);

X X OX OX (ERA, Fon.88 b Pillilugu);

Kuuepositsioonilised kolmepositsiooniliste liitmodelid:

X X OX O O XO (ERA, Fon.88 d Setu kargus);

O O O X X O (ERA, Fon.91 f Kargus: Jandamise jago);

Kaheksapositsiooniline neljapositsiooniliste liitmodel:

X X X OX O O O XO (ERA, Fon.88 a Pillilugu);

X X X X O X O X (ERA, Fon.88 c Pillilugu);

Neljapositsiooniliste liitmodel, milles on instrumentaalne osa ja laulu saateks mängitud osa.

X X O X + X X X O (ERA, Fon.89 c Irboska kiriku kello).

Laulu saateks mängimisel (ERA, Fon.89 b Pankovitsa kiriku kello ja ERA, Fon.89 c Irboska kiriku kello) on vokaal- ja instrumentaalpartii teineteise suhtes teatud määral iseseisvad, kuid säilib meetriline kokkulangevus ning laulu meloodia helikõrguslikus ehituses järgitakse laadirütmi süvatasandi vormeli funktsioone.

Süvatasandi laadirütmi vormel on stabiilsem tunnus kui loo esituses realiseerunud helipilt. Esituses realiseeruvad laadirütmi süvatasandi üksused varieeritud kordamises. (Lugude vormiosi on märgitud tähtede abil, muutuva numbriga on edasi antud laadirütmi süvatasandi vormeli varieeritud kordamist).

$A_1 A_2 A_3 \dots A_n$

$A_1 A_2 A_3 \dots A_n B_1 B_2 \dots B_n$

Setu labaga kandle lugude vormi tervikpikkuse kohta ei saa midagi kindlat väita, sest salvestused on põgusad. Fonograafiruumi tuli omal ajal kokku hoida ning ühtegi täispikkuses salvestust setu labaga kandle lugudest pole. Iseküsimus on, kas nn täispikkusest lõplikus tähenduses ongi mõtet rääkida – pigem on nende lugude puhul tegemist ülesehitusliku printsiibiga, mis lubab lugu mängida täpselt nii pikalt, kui antud sitatsioonis tarvis. Tuues paralleele Lääne-Vene materjalidega, täpsemalt Mehnetsovi poolt salvestatud videomaterjalidega guslimängijatest, võib oletada, et lugusid on mängitud suhteliselt pikalt.

5.5. Varieerimine setu labaga kandle lugudes

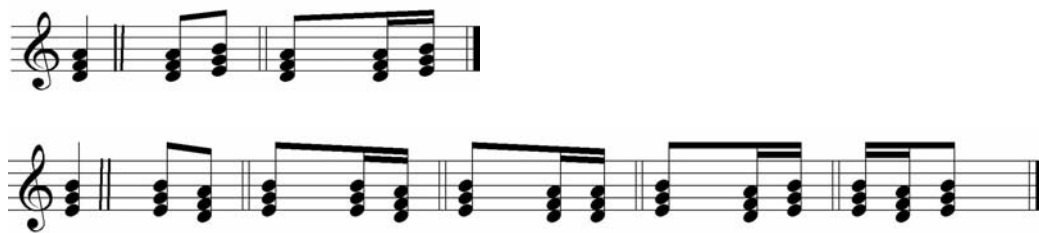
Põhimõtteliselt on lugusid võimalik kirjeldada, tuues ära üldised ülesehituse seaduspärasused (laadirütmi süvatasandi vormeli kordamine) ja varieerimise seaduspärad.

Varieerimisest saab analüüsitavates lugudes rääkida kahel tasandil: pindtasandil ning laadirütmi süvatasandi vormeli tasandil. Esimesel juhul on tegu rütmimustrite varieerimisega laadirütmi süvatasandi vormeli poolt ette antud funktsioonide raames. Võtteks on rütmide tihendamine.

Veerandnoodi pikkust laadirütmi süvatasandi vormeli positsiooni võib täita erinevate rütmifiguuridega:



Lisaks võib laadirütmi süvatasandi vormeli rõhutu positsiooni täita teise funktsiooni kooskõlaga. Nii on analüüsitavates lugudes moodustatud järgmisi kombinatsioone:



Analüüsitava materjali põhjal võib väita, et laadirütmi süvatasandi vormeli X positsioon on püsivam ja seda varieeritakse vähem kui O positsiooni.

Laadirütmi süvatasandi vormeli varieeritud realiseerumisest esituse laadirütmi pind- ning rütmimustrite tasandil annavad ülevaate rütmi varieerimist peegeldavad tabelid (vt LISA 3).

Teise tasandi varieerimisest võib rääkida juhul, kui muudetakse laadirütmi süvatasandi vormelit, selle funktsioonide järjestust ja/või pikkust (Nt vt loo ERA, Fon.87 a Setu kargus 10. takt). Süvatasandi varieerimist esineb setu labaga kandle lugudes märksa harvem kui pindtasandi varieerimist.

5.6. Kokkuvõtteks

Setu kandle lugude muusikalise analüüsi lähtematerjaliks on 1913. aastast pärinevad 11 vaharullisalvestust kolmelt pillimehelt (Mati Kusma, Semmeni Mikk ja Kriisa). Analüüsitava materjali hulgas on neli kargust, kolm kirikukellade imitatsiooni ja neli pealkirjastamata lugu.

Setu labaga kandle lugude noodistused olen transponeeritud tugiheliga *d*-sse, et need oleksid vastavuses labaga kandle tänapäeval enamkasutatava häälestusega.

Kuigi lugudes kuuldav häälestus pole täpses vastavuses tempereeritud häälestusega, võib üldistavalt väita, et analüüsitud lugudes on kasutatud kvindi või seksti ulatusega tugihelist algavat diatoonilise iseloomuga helirida, mida on laiendatud üles või alla. Heliridades esineb tugiheli ja kolmanda astme vahel suur või väike tertsi; lisatud on tugihelist oktaavi võrra kõrgem (esimene) aste või tugihelist kvardi võrra madalam (viies) aste. Kahes loos võib oletada lääne-vene guslide häälestuses tavalise burdoonkvindi kasutamist.

Kooskõladesse ühinevad helireas üle ühe paiknevad astmed, tekib kaks funktsionaalset astmekompleksi. Setu labaga kandle lugude harmooniat võib kirjeldada kui paralleelset mitmehäälsusest tertsidest, mis ei ole seotud

funktsionaalsele harmooniale vastava laadilise mõtlemisega. Helirea astmete laadilised suhted ei joonistu välja niivõrd üksikhelide tasandil, kuivõrd mainitud kooskõlade kontekstis. Tugiheli asemel võib rääkida tugihelikompleksist. Analüüsitavates lugudes on tugihelikompleksiks helirea esimeselt astmelt ülesehituv kooskõla.

Setu labaga kandle lugude rütmiline külg on helikõrgusliku küljega võrreldes komplitseeritum.

Analüüsitud pillilugude rütmimustris on tegemist suhteliselt täpselt organiseeritud rütmiühikutega, rütmivältused on reeglina proportsionaalsed. Varieeruvad rütmimustrite rühmad alluvad püsivatele meeterilistele raamidele. Esituses on hästi jälgitav ühtlane meetriline kaheksandiknootide pulsatsioon, milles kuuldavate rõhkude põhjal eristuvad kahe, kolme või nelja veerandnoodi pikkused rõhurühmad.

Analüüsides setu labaga kandle lugusid laadirütmi aspektist, joonistasid laadirütmi süvatasandil välja korduvad kahe- kuni neljapositsioonilised funktsionaalsed (kahest vastanduvast akordist koosnevad) tsüklid, mida nimetan laadirütmi süvatasandi vormeliteks. Laadirütmi süvatasandi vormeli piirid langevad kokku meetrumi moodustavate rõhurühmade piiridega. Laadirütmi süvatasandi vormelid on kõigis analüüsitud lugudes individuaalsed.

Laadirütmi süvatasandi vormeli võtsin aluseks ka analüüsides setu labaga kandle lugude vormi. Teoreetiline kandleloostрукtuur koosneb laadirütmi süvatasandi vormeli varieeritud kordamisest. Analüüsitud materjali hulgas esineb nii liht- kui liitvorme. Esituses realiseerub loo vorm laadirütmi süvatasandi vormeli varieeritud kordamises. Reeglina on laadirütmi süvatasandi vormeli X positsioon püsivam kui O positsioon.

Varieerimisest saab analüüsitud lugudes rääkida kahel tasandil. Pindtasandi varieerimisel on tegu rütmimustrite ning laadirütmi pindtasandi muutmisega laadirütmi süvatasandi vormeli poolt ette antud funktsioonide raames. Süvatasandil varieeritakse laadirütmi süvatasandi vormeli funktsioonide järjestust või pikkust.

KOKKUVÕTE

Käesolevas töös olen analüüsinud setu labaga kandle mängutraditsiooni, mis on kaasaega jõudnud pea sajandi eest (1913. a.) A. O. Väisäneni tehtud vaharullisalvestuste kujul. Töö on vastavalt käsitletavatele probleemidele jagatud viide peatükki.

Esimeses peatükis annan ülevaate töös kasutatud meetoditest. Kandlelugude analüüsil võtsin teoreetiliseks aluseks etnomusikoloog Alan Merriami poolt välja töötatud muusikasüsteemi mudeli, kus muusikat käsitletakse koosnevana kolmest komponendist - muusikatekstist e. helist, muusikaga seotud tegevustest e. käitumisest ning muusikaga seonduvast kontseptsioonist. Labaga kandle lugude konteksti ja muusikalise struktuuri uurimisele metoodilist raamistikku otsides pöördusin ajaloolise etnomusikoloogia juurde, mis uurib tänapäevaks käibelt kadunud rahvamuusikat. Ajaloolise etnomusikoloogia eripäraks on kirjalike ja helisalvestatud allikate põhjal tehtava muusikaanalüüsi ja kontekstianalüüsi suhteliselt suur osatähtsus uurimuses, kuna muud allikad pole enam vahetult jälgitavad.

Muusikateooria ülesannet võib sõnastada kui püüet formaalselt kirjeldada teatud muusikalist idioomi tundva ja kasutava isiku intuiitivset muusikamõistmist. Setu labaga kandle lugude muusikaline analüüs toetub autori tehtud transkriptsioonidele, muusikateoorias kasutatavatele mõistetele ning analüüsivõtetele. Lähtutud on muusikoloogiat mõjutanud N. Chomsky lähenemisest keelestruktuuri kirjeldamise probleemile, mille kohaselt tehakse vahet keele/muusika pind- ja süvastruktuuril. Ka muusikateose kuuldavas esituses realiseerunud noodid on sügavama kognitiivse protsessi tulemus.

Selline struktuurianalüüs läheneb uuritavale paratamatult uurija vaatekohast ning võib käsitleda rahvamuusikat terminites, mis ei ole kultuurikandja jaoks tähenduslikud. See vastuolu ei kahanda siiski analüüsi väärtust.

Teises peatükis tutvustan 20. sajandi alguse Setumaa sotsiaal-ajaloolist ja muusikalist konteksti. Pikka aega muust Eestist poliitiliselt eraldatud Setumaal kujunes eripärane kultuur, mille omalaadsus ning paljud vanapärased elemendid säilisid visalt 20. sajandilgi. Pikaajaline vene mõju ja kuulumine kreeka-katoliku kiriku mõjusfääri on toonud kultuuripilti mitmeid venepärasusi.

Erineva poliitilise ja administratiivse kuuluvuse tõttu olid Setumaal 20. sajandi alguses toimumata mitmed Eestis, sh Võrumaal aset leidnud seltside, hariduse, luterliku kiriku ja vennastekoguduselikumise poolt kaasa toodud kultuurimuudatused. Setu labaga kandle mängutraditsioon oli levinud kogukondlikus külakultuuris, mis oli 20. sajandi algul suhteliselt puutumata euroopalikest muusikalistest mõjudest. Valitsev muusikaline keskkond oli traditsiooniline rahvamuusika. Kui rääkida kõrgkultuuri muusika mõjudest setu rahvamuusikale, siis on see toimunud pigem õigeusu kirikumuusika kaudu.

Kolmandas peatükis annan ülevaate A. O. Väisäneni reisidest Setumaale tolleaegsel rahvamuusika kogumise üldisemal taustal. Just 20. sajandi algus oli aeg, mil huvi rahvamuusika vastu sai teoreetilise aluse. 19. saj. olid alustanud tegevust Berliinis ja Viinis etnomusikoloogia eelkäija – võrdleva muusikateaduse – teoreetilised koolkonnad, mis tuginesid tehnilisele võimalusele rahvamuusikat fonograafia salvestada. Eestisse jõudis teadmine uuematest suundadest rahvamuusika uurimisel, samuti välitöödeks vajalik teoreetiline ja metoodiline alus Soome kaudu. Eestis algatas süstemaatilise rahvaviiside kogumise 1904. aastal doktor Oskar Kallas Eesti Üliõpilaste Seltsi raames. Kuna Eestis puudus peaaegu tehniline baas rahvamuusika helisalvestamiseks, pöördus Oskar Kallas Soome kolleegi Armas Launise poole, kes saatis Eestisse tollase üliõpilase Armas Otto Väisäneni.

A. O. Väisänen käis Setumaal rahvamuusika-alastel kogumisreisidel ühtekokku kuuel korral. Rahvamuusika uurijana ei olnud Väisänen esmajoones teoreetik, vaid ennekõike just koguja ja salvestaja, kel silma olemuslikele detailidele.

Neljandas peatükis annan ülevaate setu labaga kandle kohta seni teada olevast. Setu labaga kannel on väikekannelde hulka kuuluv näppekeelpill. Ilmselt kujunes labaga kannel, läänemeresoomlaste muistse kandle venepärane erikuju, välja Pihkva ja Novgorodi mail, kust uudne konstruktsioon ning katmistehnikas mänguviis levisid ka naaberaladele – Vepsamaale, Latgalesse ja Setumaale.

Setu labaga kandlel on olnud 6–7-keelsed. Setumaal on olnud levinud akordiline katmistehnikas mängustiil selle lihtsamal kujul, mis seisneb kahe akordi vaheldamises. Häälestustes on üldistatult tegu kvindi või seksti ulatusega tugihelist algava diatoonilise iseloomuga helireaga, mida on laiendatud üles või alla. Heliridades esineb tugiheli ja kolmanda astme vahel suur või väike tertsi; lisatud on tugihelist oktavi võrra kõrgem (esimene) aste või tugihelist kvardi võrra madalam (viies) aste. Kahes loos võib oletada lääne-vene guslide häälestuses tavalise burdoonkvindi kasutamist. Setu labaga kandlel mängitud repertuaar on olnud seotud tantsuga, kargustega, mille rütmi andvaks lahutamatuks osaks on pillisaade olnud. Mängitud on ka laulu saateks. Omapäraseks žanriks on kirikukellade imitatsioonid kandlel.

Varasemal ajal on kannelt kindlasti mängitud külapidudel ja pulmades tantsu saateks, 20. sajandi alguse Setumaal on labaga kannel olnud eelkõige kodune soolopill intiimseks musitseerimiseks. Tantsu saateks on mängitud uuemat külakannelt. Kannelt mängisid Setumaal mehed.

Uskumusteadetest tuleb välja, et kandlele on omistatud jumalikku päritolu ning haigusi eemale peletavat väge. Kandlemängu võimalik sakraalsus peegeldub ka teadetes selle kohta, et kandlemäng on varasemal ajal olnud rangelt seotud pühade ajaga.

Viienda petüki moodustab A. O. Väisäneni poolt 1913. aastal fonograafile salvestatud kandlelugude muusikaline analüüs. Setu labaga kandlel mängitud lugude muusikalises analüüsis kasutatavad terminoloogilise aparadi ning kesksed mõisted pärinevad muusikateooriast. Muusikaanalüüsi aluseks on helisalvestuste põhjal tehtud

transkriptsioonid. Analüüsis käsitlesin lugusid erinevate elementide – heliread, laad, rütm, meetrum, vorm – kaupa.

Setu labaga kandle lugude helikõrgusliku ja ajalise organisatsiooni kohta võib välja tuua järgmist:

- Kuigi kasutatav häälestus pole täpselt vastavuses tempereeritud häälestusega, võib üldistavalt väita, et analüüsitud lugudes on häälestuse aluseks kvindi või seksti ulatusega, suurele või väiksele tertsidele toetuvat diatoonilise iseloomuga helirida, mida on laiendatud üles või alla. Lisatud on oktavi võrra kõrgem esimene aste või oktavi võrra madalam viies aste. Kahes loos võib oletada lääne-vene guslide häälestuses tavalise burdoonkvindi kasutamist.
- Setu labaga kandle lugude harmooniat võib kirjeldada kui paralleelset mitmehäälsust tertsidel. Kooskõladesse ühinevad helireas üle ühe paiknevad astmed, tekib kaks funktsionaalset astmekompleksi. Helirea astmete laadilised suhted ei joonistu välja niivõrd üksikhelide tasandil, kuivõrd mainitud kooskõlade kontekstis. Tugiheli asemel võib rääkida tugihelikompleksist. Analüüsitavates lugudes on tugihelikompleksiks helirea esimeselt astmelt ülesehituv kooskõla.
- Analüüsitud pillilugude rütmijoonises on tegemist suhteliselt täpselt organiseeritud rütmihikutega, rütmivältused on reeglina proportsionaalsed. Varieeruvad rütmimustrite rühmad alluvad püsivatele meeterilistele raamidele. Esituses on hästi jälgitav ühtlane meetriline kaheksandiknootide pulsatsioon, milles kuuldavate rõhkude põhjal eristuvad kahe, kolme või nelja veerandnoodi pikkused rõhurühmad.
- Analüüsides setu labaga kandle lugusid laadirütmi aspektist, joonistusid laadirütmi süvatasandil välja korduvad kahe- kuni neljapositsioonilised funktsionaalsed tsükliid, mida nimetan laadirütmi süvatasandi vormeliteks. Laadirütmi süvatasandi vormeli piirid langevad kokku meetrumi rõhurühmade piiridega. Laadirütmi süvatasandi vormelid on kõigis analüüsitud lugudes individuaalsed.

- Laadirütmi süvatasandi vormelit käsitlen kui loo aluseks olevat vormiüksust. Setu labaga kandle lugude struktuur avaldub eelkõige loo laadirütmi süvatasandi vormeli kordamistes, mis kokku moodustavad looterviku.
- Varieerimisest saab setu labaga kandle lugudes rääkida kahel tasandil. Pindtasandi varieerimisel on tegu rütmimustrite ning laadirütmi pindtasandi muutmisega laadirütmi süvatasandi vormeli poolt ette antud funktsioonide raames. Süvatasandil varieeritakse laadirütmi süvatasandi vormeli funktsioonide järjestust või pikkust.

Setu labaga kandle lugude rütmiline struktuur on tihedalt seotud pilli funktsiooniga tantsu saatepillina. Kandlel mängitud muusika pidi andma tantsule kindla rütmi. Teine lugude žanr – kirikukellade imitatsioonid – seostub õigeusu kiriku kellahelistamistraditsiooniga, milles on rõhk kellade harmoonial ja rütmifiguuridel.

Setu labaga kandle lugude helikõrguslik ning ajaline organisatsioon peegeldab oma loojate muusikalist mõtlemist, muusikakontseptsiooni, milles sisalduvatele reeglitele ja korrapärale ka nappidele allikatele tuginev analüüs siiski läheneda võimaldab.

LABAGA KANNEL IN SETUMAA IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY: PLAYING TRADITION AND MUSICAL ANALYSIS

Summary

In my Bachelor's thesis I have analysed the tradition of playing *labaga kannel* in Setumaa. This examination is based on phonograph-recorded pieces collected by A. O. Väisänen in 1913 and stored in the Estonian Folklore Archives.

Looking for methodical framework for studying this material, I turned towards ethnomusicology. I examine music played on *labaga kannel* taking especially into account the experience of historical ethnomusicology, which, studying music that belongs already to the past, emphasizes the importance of musical analysis of recorded materials, context of which can be revealed through indirect historical sources.

The aim of the study was to describe the musical structure of pieces played on *labaga kannel*. As the rhythmic aspect is in the foreground in this music, the analysis of temporal organisation of music has been of especial importance.

Labaga kannel is a plucked cordophone, belonging to the more archaic group of balto-finnic instruments called *kannel*. In general, *kannels* are divided into two groups according to type of construction. Music played on these two types represent two different historical stylistic layers. The distinguishing feature of *labaga kannel* from other small *kannels* is its wing-shaped construction. The origin of *labaga kannel* is connected with russian influences, where this type of instrument and acordic playing style were established.

The Setu people are a small community in the South-Eastern part of Estonia living in the border area between Estonia and Russia called Setumaa. Long russian influence and belonging to the Orthodox world has brought to the culture many russian influences.

In Setumaa *labaga kannel* has had 6-7 strings and has been played in acordic playing style. The function of playing has been connected with leisure activities: with

accompanying special kind of setu dances, kargus. As a separate genre church bell imitations on *kannel* have been distinguished. *Kannel* has been used to accompany singing also. Divine origin and power to determent diseases has been attributed to *kannel*. In earlier times playing *kannel* has been connected with certain calendar holidays, it has been played during village feasts and weddings. The tradition of playing *labaga kannel* in Setumaa began to recede in the beginning of the 20th century.

Basis of my musical analysis comprises eleven pieces played on *labaga kannel* by three different performers. Conclusions can be drawn as follows:

The organisation of melodic pitch does not exactly correspond to tempered tuning. Diapason of the used scales corresponds to perfect fifth or major sixth. Pieces are built up on scales of diatonic nature *d-e-f-g-a* or *d-e-fis-g-a*, which can be extended in both directions – *h* or *d* can be added up or *a* or *d* and *a* below.

A characteristic feature of the modal system of *labaga kannel* pieces is the unification of the pitches into two functional complexes. Harmony can be described as parallel polyphony in thirds.

Pieces include three categorys of duration: crotchets, quavers and minims. The long period value is in principle proportionate to the short ones, i.e. a crotchet corresponds to two quavers, a quaver to two minims. The musical metre has been built on the main pulsation consisting of quavers. In grouping strong and weak beats into larger units, the time units are phrased into accentual groups, which begin with a stress. We perceive accentual groups as isochronical within the range of the whole piece, the length of accentual groups corresponds to two, three or four crotchets. Varying rhythmical patterns are compressed into the boundaries of accentual groups.

Meter and rhythm are not opposed. The metrical base is easy to follow in rhythmic performance and it comprises a supporting foundation for rhythmic patterns

Setu *labaga kannel* pieces display a special phenomenon: modal rhythm, i.e. the rhythm of the change of modal functions, which comprises another level of rhythmic structure.

I illustrate this through the graphs, that reflect the following aspects of rhythmic structure: the musical metre, the deep and surface structures of the modal rhythm.

Different layers of modal rhythm can be distinguished. At the surface level alternation of two functional complexes can be observed. The deep level of modal rhythm can be regarded as a higher abstract rhythmic plane, in which regularly repeating structures emerge.

These regularly repeating structures at the deep level of modal rhythm I term as modal rhythm formulas. There are two part, three part and four part modal rhythm formulas, the boundaries of the metrical groups and deep structure rhythmical formula coincide.

The analysis of the pieces revealed that they shared a common principle of form. The structure of a piece is formed by varied repetition of modal rhythm formulas. The used modal rhythmic formula fulfils the representative function of a piece.

Variation may be followed on both, surface and deep levels of modal rhythm. Variation at surface level is characterised by modifying rhythmical durations and changing surface structure of modal rhythm formulas. As a rule, the modal rhythmic formula of the piece is kept. In some cases, however it does not remain the same, in such cases we can speak of variation at deep structure level, which is connected with changing the modal rhythm formula itself

ALLIKAD JA KIRJANDUS

Allikad

Fonograafisalvestused ning käsikirjalised noodistused Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiivi kogudest

Salvestused: ERA Fon 87 a-b; 88 a-d; 89a-c; 91 f-g

Noodistused: EÜS X 994 (326, 327); EÜS X 973 (278, 279); EÜS X 978 (289, 291); EÜS X 979 (293, 295); EÜS X 983 (303, 304); EÜS X 984 (306); EÜS X 983 (303); EÜS X 984 (307).

K. Usstavi poolt EÜSile saadetud teated setu labaga kandlest: ERA ERM 47

Kirjandus

Arro, Elmar 1929. Zum Problem der Kannel. – *Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1929*. Gelehrte Estnische Gesellschaft, Tartu 1931. Lk. 157-190.

Banin 1997 = Ванин, Александр. *Русская инструментальная музыка фольклорной традиции*. Москва, с. 46-52

Blacking, John 1971 – Deep and Surface Structures in Venda Music. *Yearbook of the International Folk Music Council*. Vol III. p. 91-108

Blacking, John 2000 [esmatrük 1973] – *How Musical is Man?* University of Washington Press. Seattle and London..

Cook, Nicholas 2005 - *Muusika Kujutus Kultuur*. Scripta Musicalia.

Cooper, Grosvenor W.; **Meyer**, Leonard B. 1963 – *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago, London : University of Chicago Press.

Hurt, Jakob 1904 – Über die Pleskauer Esten oder sogenannten Setukesen. Helsingfors.

Jansen, Ea 1998 – Seltsiliikumine. *Eesti rahvakultuur*. Koost. ja toimet. Ants Viies ja Elle Vunder. Tallinn. Lk. 591-614.

Kallas, O. 1894. *Lutsi maarahvas*. Helsingi

Kõmmus, Helen 2004 – Kirikukellade helistamisest ja rahvapärastest heliläljendustest. *Pro Folkloristica. Kolmas vend*. Toimet. M. Hiimäe, K. Labi. Tartu. Lk 30-37.

Laitinen, Heikki 1991 – Oma perinne vieraana kulttuurina – 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki. s. 59-85.

Leisiö, Timo 1978 - Kantele. Hakusana. *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 3. Keruu. s. 363-367.

- Leisiö**, Timo (Koostaja ja toimetaja) 1992 – *Setumaalta Harjumaalle. Armas Otto Väisäsen tutkimusmatka Virossa 1913*. Tampere, Kansanperinteen laitos. Kansanperinteen laitoksen julkaisuja 16.
- Liimets**, Airi 1998. – *Viiulipalade muusikaline vorm eesti rahvatraditsioonis*. Ars musicae popularis 6. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituut Tallinn: Valgus.
- London**, Justin 2001a. Metre. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 21. Ed. S. Sadie. London: Macmillian Publishers; London: Grove, p. 282.
- London**, Justin 2001b. Pulse. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 20. Ed. S. Sadie. London: Macmillian Publishers; London: Grove, p. 599.
- London**, Justin 2001c. Rhythm. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 21. Ed. S. Sadie. London: Macmillian Publishers; London: Grove, p. 278.
- Mehnetsov** = Мехнецов, А. М. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. Каталог выставки. Санкт-Петербург 2003.
- Merriam**, Alan 1964 – *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Morgenstern** = Моргенштерн, У. К вопросу о корнях современной традиций игра на гармонике и балалайке в России. *Судьбы традиционной культуры*. Петербург 1998, с. 174-175; 185-186.
- Nettl, Bruno** 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. The Free Press of Glencoe, New York.
- Ojamaa**, Triinu 1995. *Muusika ääremail: nganassaani linnu- ja loomahäälendid*. Magistritöö. Tartu.
- Ojamaa**, Triinu 2000. – *Glissando nganassaani muusikas. Morfoloogiline, süntaktiline ja semantiline tasand*. Tartu Ülikooli kirjastus, Tartu.
- Pegg**, Carole 2001. Ethnomusicology. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 8. Ed. S. Sadie. London: Macmillian Publishers; London: Grove, p. 367.
- Pekkilä**, E. (Koostaja ja toimetaja). – *Hiljainen haltioituminen. A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki, 1990.
- Pärtlas**, Žanna 2001. Viisi rütmilisest vormist ja laadirütmist setu mitmehäälses rahvalaulus. – *Regilaul – keel, muusika, poeetika*. Toim. T. Jaago, M. Sarv. Tartu, lk 117-152.
- Pärtlas**, Žanna 2004. Muusikaanalüüs etnomusikoloogias – *Mõeldes muusikast*. Toimet. J. Ross, K. Maimets. Tallinn: Varrak. Lk. 448-475.
- Sachs**, Curt 1913. *Real-lexikon der Musikinstrumente*. Berlin.
- Saha**, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kansanmusiikki-instituuti, Kaustinen.
- Sarv**, Vaike. *Setu itkukultuur. (Ars Musicae Popularis 14.)* Tartu-Tampere 2000: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Setumaa. Maateaduslik, tulunduslik ja ajalooline kirjeldus*. Toim. A. Tammekann, E. Kant, J. V. Veski. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastus, 1928.
- Sarv**, Vaike 2001. Setu vanema meestelaulu meetrumist rütmilise ja tonaalse organisatsiooni taustal. – *Regilaul – keel, muusika, poeetika*. Tartu lk 95-115.
- Sarv**, Vaike 2002. Rahvaviiside kogumisest Eestis 19. saj. Lõpus ja 20. sajandi alguses. – *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel. Eesti muusikaloo toimetised 6*. Koost. U. Lippus. Eesti Muusikaakadeemia. Tallinn. lk 270-315.
- Seeger**, Charles. Prescriptive and Descriptive Music Writing. – *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley. Los Angeles. London. University of California Press. Lk 168-181.

- Sildoja**, Krista 2004 – *Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi I poolel*. Muusikateaduse magistritöö. Tallinn.
- Simm**, J. 1980/1981. Setu eesnimesid. – *Emakeele Seltsi Aastaraamat* 26/27. Tallinn, lk 92-98
- Sloboda**, John A. 2000. *Muusikaline meel. Kognitiivne muusikapsühholoogia*. – Scripta Musicalia, Tallinn: Scripta Musicalia.
- Särg**, Taive 2002. Rahvamuusika mõiste kujunemisest – „rahva“teaduste ja musikoloogia vahel. *Pärimusmuusika muutuv ühiskonnas 1. Töid etnomusikoloogia alalt 1*. – Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond. Koost. ja toimet. I. Rüütel ja T. Ojamaa. Lk. 9-44.
- Sundberg**, J. – *Õpetus muusikahelidest*. Tallinn Scripta Musicalia 1995.
- Tampere**, Herbert 1975 – *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud*. Tallinn, Eesti raamat, lk 29-35
- Tõnurist**, Igor 1969 – Vadjalaste ja isurite kandlest. *Etnograafiamuuseumi aastaraamat XXVI*. Tallinn: Valgus. Lk. 335-346.
- Tõnurist**, Igor 1977. Kannel Vepsamaast Setumaani. – *Soome-ugri rahvaste muusikapärandist*. Koost. Ja toimet. Ingrid Rüütel. Tallinn. Lk 149-182.
- Tõnurist**, Igor 1985. Eesti ja Pihkvamaa etnomuusikalised suhted (rahvapillid). – *Emakeele Seltsi aastaraamat 31 "Lähedalt ja kaugelt"*. Tallinn, Eesti raamat, lk. 98-107.
- Tõnurist** 2004. Setu sarvepilli lugu. – *Setumaa kogumik 2*. Tallinn Koost M. Aun, A. Jürgenson 81-93
- Valk**, Heiki 1996. *Setumaale minekust: 1994. a. kogumiskäigust, tulemustest ja taustadest*. – “Palve, vanapatt ja pihlakas”. Vanavaravedaja 4. Toimet. E. Västriku ja H. Valk. Tartu lk 7-22
- Viires**, Ants 1998. Tagasivaade. – *Eesti rahvakultuur*. Koost. Ja toimet. Ants Viires ja Elle Vunder. Tallinn. Lk .655-666
- Väisänen**, Armas Otto 1913. A. O. Väisäneni 1913. aasta reisipäevikud. *Setumaalta Harjumaalle. Armas Otto Väisäneni tutkimusmatka Virossa 1913*. Toimet. T. Leisiö. Tampere, Kansanperinteen laitos. Kansanperinteen laitoksen julkaisuja 16. 1992.
- Väisänen**, Armas Otto 1923. Kantele-soitin. *Suomen museopäivät 1923*.
- Väisänen**, Armas Otto 1924. Syntymä, lapsuus ja kuolema. Setukaisten tapoja ja uskomuksia. – *Kalevalaseuran vuosikirja 4*. Helsinki, lk. 192-223.
- Väisänen**, Armas Otto 1926. Soittaja haltian opissa. *Kalevalaseuran vuosikirja 6*, 1926.
- Väisänen**, Armas Otto 1927. Eräs kanteletutkimus – *Juhlakirja Ilmari Krohnille*. Avaldatud kogumikus “Hiljainen haltioituminen”.
- Väisänen**, Armas Otto 1928. Kantelerunojen todellisuuspohja. *Kalevalaseuran vuosikirja VIII*. Porvoo, lk 289.
- Väisänen**, Armas Otto 1934. Vepsäläinen kantele. – *Kalevalaseuran vuosikirja 14*, Porvoo 1934, lk 242-251.
- Yourdictionary.com*. <http://www.yourdictionary.com/>

LISAD

LISA 1. 1913. a. A. O. Väisäneni poolt salvestatud setu labaga kandle lugude transkriptsioonid.

ERA, Fon.87 a Setu kargus – Setu, Saurova k. – A. O. Väisänen < Matti Kusma, 74 a., setu kandlel (1913).

Originaalis d = ♩as

MM ♩ = 176



ERA, Fon.87 b Pillilugu – Setu, Saurova k. – A. O. Väisänen < Matti Kusma, 74 a.,
setu kandlel (1913).

Originaalis d = ↓as

MM ♩ = 168



ERA, Fon.88 a Pillilugu - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni
Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

Originaalis d = d

MM ♩ = 69



ERA, Fon.88 b Pillilugu - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

Originaalis d = d

MM ♩ = 176



ERA, Fon.88 c Pillilugu - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

Originaalis d = d

MM ♩ = 120



ERA, Fon.88 d Setu kargus - Setu, Saatse v., Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

Originaalis d = d

MM ♩ = 100



ERA, Fon.89 a Petseri kiriku kello - Setu, Saatse v., Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

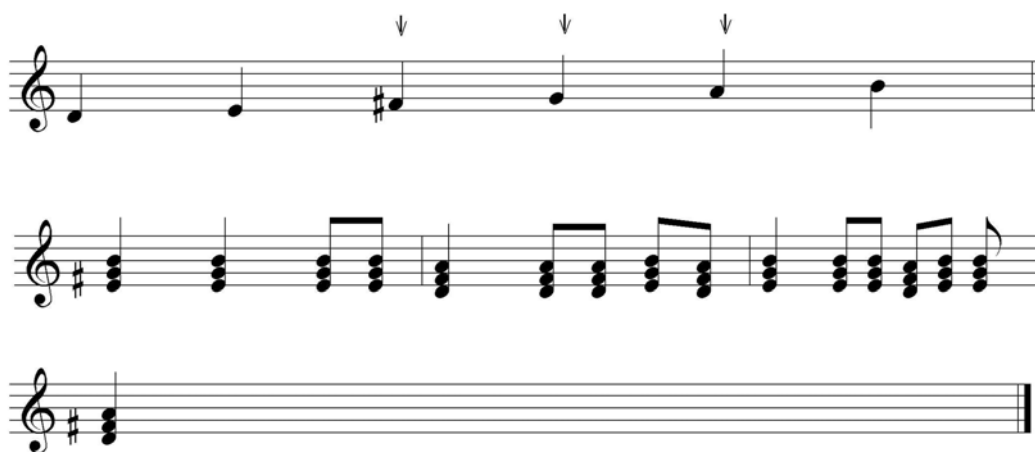
Originaalis d = d

MM ♩ = 144



ERA, Fon.91 f Kargus: jandamise jago - Setu, Unkavitsa k. – A. O. Väisänen < Kriisa, 60 a., setu kandlel (1913).

Originaalis d = ♭des



ERA, Fon.89 b Pankovitsa kiriku kello - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen
< Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).



ERA, Fon.89 c Irboska kiriku kello - Setu, Saatsse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

Originaalis d = d

MM ♩ = 144



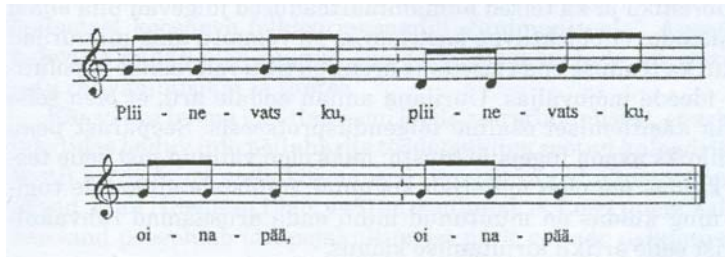
ERA, Fon.91 g Kargus: kargamise jago - Setu, Unkavitsa k. – A. O. Väisänen < Kriisa, 60 a., setu kandlel (1913).

Originaalis d = ♭des



Kirikukellaimitatsioonide (ERA, Fon.89 b ja ERA, Fon.89 c) juurde lauldud:

Pankovitsa kellad



EÜS X 983 (303). Petserimaa, Vilo v., Lädina k.- A.O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a (1913).

Irboska kellad



EÜS X 984 (307) < Petserimaa, Vilo v., Lädina k.- A.O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a (1913). Irboska kellad

LISA 2. Laadirütmi skeemid

ERA, Fon.87 a Setu kargus – Setu, Saurova k. – A. O. Väisänen < Matti Kusma, 74 a., setu kandlel (1913).



x | x x xx oo | xx xo xx o | xx xo xx oo | xx xo xx o | x x x oo | x x xx o |

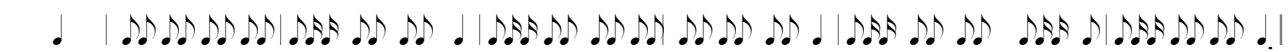
| X X X O | X X X O | X X X O | X X X O | X X X O | X X X O |



| xx x xx oo | xxx xo xx oo | o x ox oo oo | x x xx oo | x x o xx oo | xx xo xx oo | x. |

| X X X O | X X X O | O O O O | X X X O | X X X O | X X X O |

ERA, Fon.87 b Pillilugu – Setu, Saurova k. – A. O. Väisänen < Matti Kusma, 74 a., setu kandlel (1913).



x | ox xx xo ẋ | oxo xx xo x | oxx xx xo ẋ | ox xx xo ẋ | oxx xx xo xxo ẋ | oxo xx xo ẋ |

| O X X Ẋ | O X X X | O X X Ẋ | O X X X | O X X Ẋ | O X X Ẋ |

ERA, Fon.88 a Pillilugu - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).



x xxxx xx ox | o oooo oo o xo | x.

X X X OX | O O O XO X|

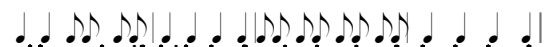
ERA, Fon.88 b Pillilugu - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).



xx xx ox ox | xx xx ox ox | xx xx ox ox |

X X OX OX | X X OX OX | X X OX OX |

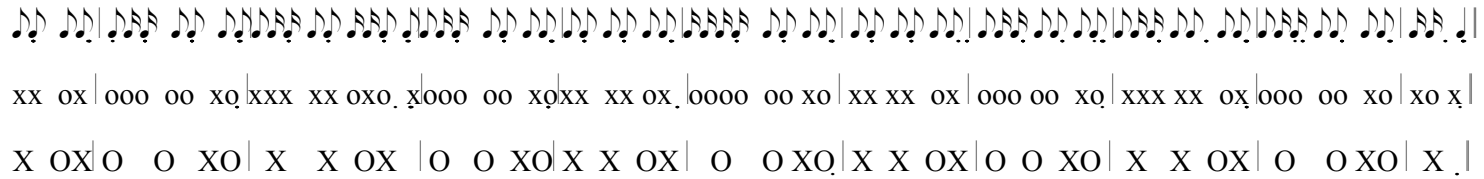
ERA, Fon.88 c Pillilugu - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).



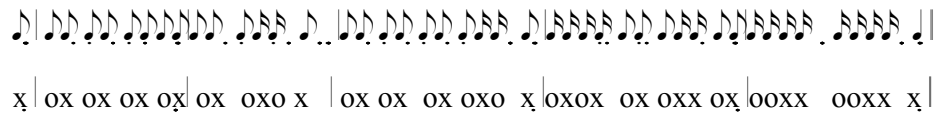
x x xx x|x | o x o x | xx xx xx x|x | o x o x |

X X X X | OX OX | X X X X | O X O X |

ERA, Fon.88 d Setu kargus - Setu, Saatse v., Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

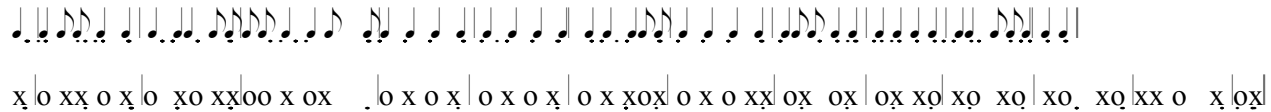


ERA, Fon.89 a Petseri kiriku kello - Setu, Saatse v., Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).



Laadirütmisüvatasand: OX

ERA, Fon.89 b Pankovitsa kiriku kello - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).



Laadirütmisüvatasand: OX

ERA, Fon.89 c Irboska kiriku kello - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).



 x x o x | x x x x o o x | x x x x o x | x x o x | x x x x x x o | x x x x x o | x . |

 X X O X | X X O X | X X O X | X X O X | X X O X | X X O X | X X O X |

ERA, Fon.91 f Kargus: jandamise jago - Setu, Unkavitsa k. – A. O. Väisänen < Kriisa, 60 a., setu kandlel (1913).



 o o o o | x x x o x | o o o x o | o | x . |

 O O O X | X X O | O O O | . | X . |

ERA, Fon.91 g Kargus: kargamise jago - Setu, Unkavitsa k. – A. O. Väisänen < Kriisa, 60 a., setu kandlel (1913).



 o o x o o x o x x | o o x x o o x x | o x o x o x x | o o x o x o x x | o x o x o x x | o x o x o x x | o x o x o x x |

 O O X O X | O X O X | O X O X | O X O X X | O X O X | O X O X | O X O X |

LISA 3. Varieerimine setu labaga kandle lugudes. Tabelid

Tabelite eesmärk on anda ülevaade laadirütmi süvatasandi vormeli positsioonide rütmilisest varieerimisest. Laadirütmi süvatasandi vormel on välja toodud tabeli alumises reas. Vertikaaltulpades joonistuvad välja variandid, kuidas üks laadirütmi süvatasandi üksus on esituses realiseerunud.

Ühe lahtri piires on tabelites kasutatud järgmisi tähistusi:

x – esimeselt astmelt ülesehituv astmekompleks

o – teisel astmelt ülesehituv astmekompleks

X, O – laadirütmi süvatasand

x = 

xx = 

x xx = 

xx x = 

xxx = 

Harvadel ebakorrapärastel juhtudel, mis ei ole ülal ära toodud mudelite abil kirjeldatavad, on rütmivältus lisatud noodi abil vahetult tähe järel.

ERA, Fon.87 a Setu kargus – Setu, Saurova k. – A. O. Väisänen < Matti Kusma, 74 a., setu kandlel (1913).

X	X	X	XX	00	
	XX	X0	XX	0	
	XX	X0	XX	00	
	X XX	X 0	XX	0	
	X	X	X	00	
	X	X	XX	0	
	XX	X	XX	00	
	X XX	X0	XX	00	
	OXX	OX	00	00	
	X	X	XX	00	
	X	X ♩ 0.♩	XX	00	
	XX	X0	XX	00	X
	X	X	X	0	

ERA, Fon.87 b Pillilugu – Setu, Saurova k. – A. O. Väisänen < Matti Kusma, 74 a., setu kandlel (1913).

x	oX	xx	xo	Xx
	o xo	xx	xo	x
	o xx	xx	xo	xx
	oX	xx	xo	x
	o xx	xx	xo	x xo x [♯]
	o xo	xx	xo	x
	O	X	X	X

ERA, Fon.88 a Pillilugu - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

x	xxxx	Xx	ox	o	oooo	oo o	xo	x
X	X	X	OX	O	O	O	XO	

ERA, Fon.88 b Pillilugu - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

Xx	Xx	o [♯] x [♯]	o [♯] x [♯]
Xx	Xx	o [♯] x [♯]	o [♯] x [♯]
Xx	Xx	o [♯] x [♯]	o [♯] x [♯]
X	X	O [♯] X	O [♯] X

ERA, Fon.88 c Pillilugu - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

x	x	Xx	xx	O	x	o	x
xx	xx	Xx	xx	O	x	o	x
X	X	X	X	O	X	O	X

ERA, Fon.88 d Setu kargus - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

	xx	Ox	o oo	Oo	xo	
x xx	xx	ox o x [♯]	o oo	Oo	xo	
xx	xx	Ox	oooo	Oo	xo	
xx	xx	Ox	o oo	Oo	xo	
x xx	xx	Ox	o oo	Oo	xo	Xo x [♯] [♯] ♯
X	X	OX	O	O	XO	

ERA, Fon.89 a Petseri kiriku kello - Setu, Saatse v., Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

OX

ERA, Fon.89 b Pankovitsa kiriku kello - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

OX + X O X O

ERA, Fon.89 c Irboska kiriku kello - Setu, Saatse v.. Lädina k. – A. O. Väisänen < Semmeni Mikk, 61 a., setu kandlel (1913).

x	x	O	x				
xx	xx	Oo	xo				
xx	xx	O	x				
x	x	O	x				
Lauluga:				x	x xx	xx	o
				x	x xx	xx	o
X	X	O	X	X	X	X	O

ERA, Fon.91 f Kargus: Jandamise jago - Setu, Unkavitsa k. – A. O. Väisänen < Kriisa, 60 a., setu kandlel (1913).

o	O	oo	X	xx	ox
o	Oo	xo o [♯]	X		
O	O	O	X	X	O

ERA, Fon.91 g Kargus: kargamise jago - Setu, Unkavitsa k. – A. O. Väisänen < Kriisa, 60 a., setu kandlel (1913).

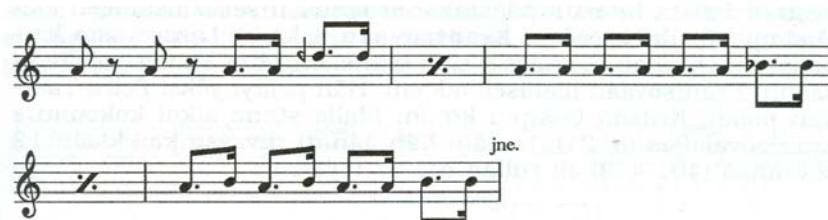
o ox	Oo	Xo	xx
	Oo	x xo o	xx
	ox o	Xo	xx
	Oo	xo xo ^{ab}	xx
	ox o	Xo	xx
	ox o	Xo	xx
	ox o	Xo	x
	O	XO	X

LISA 4. A. O. Väisäneni noodivihikus leiduvad setu väikekandlelugude noodistused, mille kohta ei ole helisalvestust

Setu kargus – Petserimaa, Satseri v., Litvinna k. – A. O. Väisänen < Karaski Undsi, 74 a., setu kandlel (1913). (Väisäneni 1913. a. kogumisreisi noodivihik II nr 267).



Setu kargus – Petserimaa, Tsäältsä k. – A. O. Väisänen < Kusaana Oloksa, 54 a., setu kandlel (1913). (Väisäneni 1913. aasta kogumisreisi nummerdamata noodivihik).



LISA 5. A. O. Väisäneni fotod setu labaga kandle mängijatest



Foto 1. 78-aastane Kärnä Anki mängib labaga kannelt. Väike-Nedsaja küla, Järvesuu vald. – A. O. Väisänen 1924. ERM



Foto 2. Kandlemeister Heodori (Kesdo) livo meisterdab kannelt. – A. O. Väisänen
1913. ERA

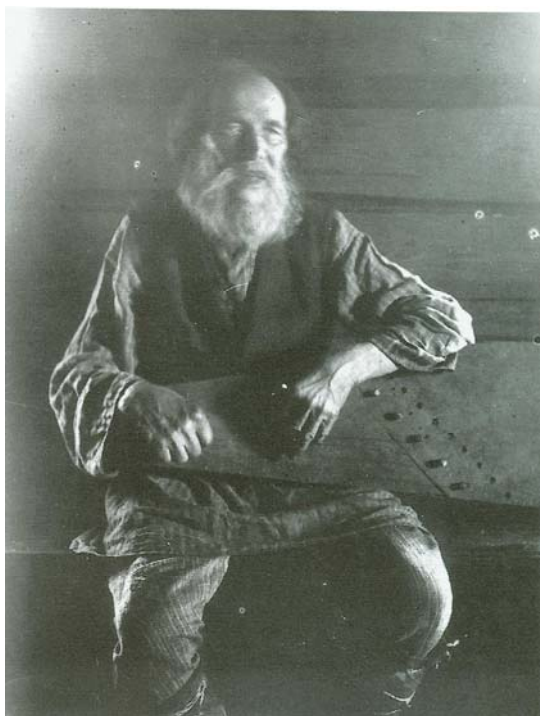


Foto 3. Karaski Undsi mängib labaga kannelt. Litvinna k., Satseri v. – A. O. Väisänen 1913



Foto 4. Mati Kusma mängib labaga kannelt. Saurova k. – A. O. Väisänen 1913.